星海音樂學院
XINGHAI CONSERVATORY OF MUSIC
“创新强校”理论建设系列丛书

岭南乐空中的缪斯

——岭南音乐名家学术访谈与评论

王少明　编著

人民音乐出版社·北京

总 序

2017 年，是星海音乐学院办学一甲子。60 年来，星海音乐学院深深植根于岭南这片人文沃土，浸染着岭南音乐文化的精魂，铸就了兼容并包、博采众长、开放创新的办学精神，形成了优良的教育教学传统。

作为高校，传统之厚重，学术之精神，学脉之延绵，既是价值与尊严，更是基石与动力。黄翔鹏先生曾言“传统是一条河流”，正是数代星海学人，潜心学术，叩问信仰，不断积淀和升华，宛如涓涓细流汇入江河，滋养这传统之魂脉，才形成如今独特的学术风景和精神气质。

60 年砥砺前行，60 年春华秋实。甲子之际，我校启动了“创新强校”出版资助项目建设。该项目将以系列丛书的形式陆续出版我校具有代表性的学术研究、原创作品、艺术实践及教育教学等领域成果。作为该项目的第一个系列，本套丛书集中展示了我校部分理论家与青年学者近年来的主要研究成果，内容涉及岭南音乐研究、中国音乐史学、中国传统音乐理论、音乐美学、作曲技术理论与西方音乐研究等学术领域。

文以载道，承续发展，需要久久为功。丛书的出版，既呈现我校老中青三代专家学者的学脉传承，更表达了我校打造优秀学术研究梯队的决心。以此建立学术发展的良性机制，构建完整的学科理论体系。

谨以此为星海音乐学院六十甲子献礼。

星海音乐学院院长　蔡乔中

2017 年 10 月

他序

“宋后无华夏”“华夏在岭南”，这在南方学术界已成共识。前句，指南宋幼主葬身粤海，蒙满分别入主中原后，游牧文化对农耕文化的践踏，使先秦以降一脉相传的华夏文明残败不济；后句，则指与史俱来的民族迁徙、民族融合，使华夏文明随着移民的东迁南下，统统带进了五岭之南、东南沿海的百越大地，并且融汇贯通、化合繁衍兼具西戎、北狄、东夷、南蛮、中原等多元融合的独特的岭南文化。华夏龙脉还在，元典精神尚存。岭南，在多元一体的中华文化和各具特色的多种地域文化中，成为华夏文明的集聚地、传承地和发展地。许多在其他地域已经消失的文化，在岭南却被保存着、传承着。研究岭南文化，是研究华夏文化古往今来的重要参考。这在学界也已成共识。此其一。其二，集聚着华夏古代文明精粹的岭南文化热土，在现当代文明史上，又培育着一代代文化先贤、学界才俊，他们作为传统文化的担当者和传承者，同时作为“新文化”或“新思想”的创造者和守望者，像希腊神话中的普罗米修斯一样，盗来天上的圣火，燃烧于人类精神的原野，给大地带来的希望。

中华文化的根魂在岭南，这里，不仅孕育出唐代六祖慧能开创的岭南化乃至中国化的南禅，也孕育出明朝一代儒学宗师陈白沙创立的岭南化南儒。尤其近代以降，不仅在政治思想界孕育出像康有为、梁启超、孙中山等一代豪杰，也在艺术上孕育出一大批岭南音乐、绘画、文学、戏剧等大师级的人物。他们一个个像古希腊神话中的艺术之神缪斯，在岭南艺空中闪烁。音乐学术界亦然。

王少明教授即将在人民音乐出版社付梓出版的《岭南乐空中的缪斯——岭南音乐名家学术访谈与研究》一书，选择了现当代十六位岭南音乐名家进行了学术访谈及研究。不同于一般新闻或其他性质的访谈，本著作为学术访谈，均站在理论思辨的高度和音乐感性方面的深度，以“问答”的形式与岭南音乐名家面对面地对话。所选名家主要为学院派，即在国内外比较有影响力的专家教授。按照名家主体身份不同，可分为作曲家、表演家和音乐理论家。

本书以两个角度切入研究：一是以口述史的角度，对这些名家的生平及作品（创作、表演和研究）产生背景进行考察。这些名家都是现当代岭南音乐文化发展的见证者和“活化石”。以口述史的角度，把他们和岭南音乐文化发展的关系记录并呈现出来，这对认识岭南音乐的本质和发展规律具有重要的史料价值。二是站在哲学、美学、文化学以及民族音乐学角度来观照岭南音乐，把岭南音乐在中国传统音乐中的地位彰显出来，以提升岭南音乐研究的学术层次。同时通过访谈和研究，对认识这些名家在当代岭南音乐文化及整个民族音乐文化发展中的地位，都具有十分重要的意义。

作者的学术专业是哲学美学，毕业于武汉大学哲学系，获哲学硕士学位。哲学美学知识背景让他在音乐研究之路上独辟蹊径，将最高理性的哲学与最高感性的音乐结合起来，努力促成哲学与音乐这对他眼中的“情侣”，最终“喜结连理”。

十多年来，他不仅潜心于对音乐进行本体论的思考，并探讨哲学与音乐的关系，以睿智的语言揭橥：“哲学是最高理性的抽象，它是确定的、语义的；音乐是最高感性的抽象，它是不确定的、非语义的。这两个看似互不相关的东西实则有许多共同之处，它们都是抽象的，是对生命和灵魂的思考。”他发表了一系列音乐哲学论文、出版了音乐哲理随笔《神唇之笛》，前者是用正方法即思辨逻辑方法对两者关系张力的一种哲理思考。在这些充满思辨的言说理论中，作者努力探寻音乐最初的意义和本体言说方式，这些成果引起了国内同行的关注。后者涉及对音乐与人的生命、灵魂的考问，这是他最根本的切入点。这种作为负方法即感悟、冥想、体证方法一反思辨的特点，着眼于音乐思想的诗意表达。此外，他还写了大量散文体的音乐随笔，并陆续发表。他研究的另一个“亮点”是岭南音乐文化，也是他进行音乐研究的一个落脚点，即前两种研究与思考的具体体现。他热爱岭南这片精神沃土，尤其对岭南普罗米修斯式的音乐家情有独钟。他为此撰写了一系列学术访谈与论文，从哲学和美学的角度提升了岭南音乐文化研究。访谈和研究成果大都厘选在这本专题性著作中。作者专注于学术研究，但并不囿于书斋之中，他游历四方，广结好友，积累了丰厚的人生经历与学术资源。他说：“我有很多朋友，他们涉及各个学科：哲学、美学、文学、音乐学，各个学科都有。”闲暇之余，他经常和志同道合的朋友们聚在一起，谈天说地、据理辩论。用他自己的话来说，从哲学界朋友那里汲取了哲学营养，从音乐界朋友那里汲取了音乐营养，从文学界朋友那里汲取了文学营养，各种营养丰富了他的学术思考与音乐感悟。

“独处”对于思想者的重要性不言而喻。为了避开喧嚣闹市，王少明经常充当“独行侠”，云游于人烟稀少的僻静之地，在清风明月、绿荫河畔之中静心阅读

潜心写作。微风徐来，水波不兴，如此人生境界令人艳羡。

作者的人生也是充满诗意的，尤其难得的是，退休后灵感乍现，诗性骤然大发，也许是他超越了生活，回到了生命诗意本身吧！他借用自媒体，在近三年即兴创作了几百首富有哲理性、禅悟性的诗，越来越受诗界人士的关注和广大诗迷朋友的喜爱。从哲学走向音乐，又从音乐走向诗歌，实现了人生几次华美的转身，弥足让人羡慕。最后我用他关于音乐和哲学关系的一首诗作为结束语吧：

音乐与哲学

置身在精神银河两岸
像牛郎织女
遥遥相对
秋波宛如银光闪闪

它们各自怀揣共同期盼
都以抽象的符号
演绎三个最神圣的名单
上帝、灵魂、自然

音乐是感性的抽象
以音符表达生命的往返
哲学是理性的抽象
以思辨去把世界本体俯瞰
音乐与哲学在诗的鹊桥相伴
彰显出彼此十足的浪漫
我愿用自己的诗情
歌颂它们永远相爱的清欢

冯明洋
2017 年 5 月 25 日于广州大学城

目 录

总 序 …… 1
他 序 …… 1

上篇 学术访谈 …… 1
后现代主义·民族音乐·岭南音乐
——访加拿大哥伦比亚大学展·艾伦(Alan R·Thrasher)教授 …… 3
万古长空 一朝风月
——访广东高胡演奏家余其伟教授 …… 9
寥然自得 心安即家
——访广东高胡演奏家甘尚时教授 …… 18
以“问题意识”去关注岭南音乐文化研究
——访民族音乐理论家冯光钰教授 …… 25
岭南音乐的文化守望
——访民族音乐学家冯明洋教授 …… 33
潮州音乐研究的拓荒者
——访潮州音乐研究名家陈天国、苏妙筝夫妇 …… 46
致思于岭南古筝学派的构建
——访古筝演奏家陈安华教授 …… 56
从“前卫·中卫·后卫”到“新东方音乐”
——访作曲家曹光平教授 …… 60
神随物游 物我两忘
——与邓希路教授谈音乐的本质 …… 77
人毫羞,皆得以寿终 恩泽广及草木昆虫
——访客家音乐研究专家温萍教授 …… 88
“南国声乐之母”
——访声乐教育家陈肖容教授 …… 93

下篇　学术评论 …… 99
筝艺映古风　仁智启百世
——记饶宁新先生与其古筝演奏风格 …… 101
“我属于马克思主义隐义学派”
——论著名美学家、音乐学家赵宋光教授的哲学美学体系观 … 105
内外双修　德业双彰
——记著名音乐学家罗小平教授 …… 114
音乐：从快感到幸福感
——兼评广东音乐 …… 124
现象学：解读冼星海“中国新兴音乐”的启示 …… 138
后现代主义与广东音乐的创新与发展 …… 145
后现代语境下采茶戏的生存与发展
——以粤北采茶戏为例 …… 154
广东汉乐的文化品位
——在全国第二届广东汉乐研讨会上的发言 …… 160
承续汉乐香火　举托汉乐精神
——在全国第二届广东汉乐研讨会上的发言 …… 163
古琴与书法
——写在陈初生教授书法新著《陈初生书法集》出版之际 …… 168
乐坛“异数”　杏坛卅秋
——听袁东艳教授两场音乐会有感 …… 171
情系岭南唱大风
——兼评袁东艳教授《岭南风情歌曲集》 …… 176
不传心情而示心运
——文传盈《岭南风韵》(二胡、高胡专辑)序 …… 180
岭南音乐的守望“女神”
——黄颖仪教授《岭南音乐：粤乐、潮乐、汉乐导论》序 …… 182
筚路蓝缕　以启丛林
——评姚晓强大型民族新音乐《神话中国》组曲 …… 184
一扇开启世界民歌的视窗
——读王沥沥《民歌艺术》 …… 188
一个在放逐中坚守的民族乐魂
——我眼中的黄锦培 …… 191

跋 …… 197

上篇　学术访谈

后现代主义·民族音乐·岭南音乐[①]

——访加拿大哥伦比亚大学展·艾伦(Alan R·Thrasher)教授[②]

王少明(以下简称王):谈到后现代主义,总绕不过其鼻祖——德国哲学家尼采。尽管他是一个极具争议的哲学家,但他毕竟在人类思想史上立下了一座丰碑,后现代主义的很多思想就是滥觞于他的。他特别推崇经过他思想过滤的古希腊神话中的乐神狄奥尼索斯。从民族音乐学的角度,你是怎样看待古希腊神话中的乐神?为什么尼采如此推崇他?

展·艾伦(以下简称展):事实上,每个民族都有自己的神话、都有自己的乐神。古希腊神话中的乐神应该有两个:一是阿波罗,一是狄奥尼索斯。从神话发生学意义上,前者是好神,后者是坏神,两个乐神分别代表不同的审美精神。而这种精神要通过相应的乐器来表达。在古希腊,表达阿波罗精神的乐器是里拉即七弦琴,英文为 lyre;而表达狄奥尼索斯精神的乐器是一种吹奏乐器,英文为 aulos,有人译为排箫。这种乐神在印度有三种:即 Savasvati、Krishna、Siva。其中,表达 Savasvati 的乐器是印度的七弦琴;表达 Krishna 的乐器是长笛;表达 Siva 的乐器是鼓。在其他民族也一样。

王:那你的意思是说,音乐与神有着难以割裂的联系?

展:这是一个非常复杂而且十分有趣的问题,很值得研究。联系是无疑的,至于为什么联系、如何联系,各民族的特点有相似而不相同的地方,譬如刚才讲的古希腊和印度。

王:你把阿波罗与狄奥尼索斯两个神用好与坏加以区分,那是不是说代表理性、道德的就是好神,而代表非理性、非道德的就是坏神呢?而尼采更推崇狄奥尼索斯,那又如何解释?

---

① 原载《星海音乐学院学报》2004 年第 3 期。

② 展·艾伦(Alan R·Thrasher),英属哥伦比亚大学音乐学院名誉教授、博士、民族音乐学家。这是他于 2004 年 5 月来广州星海音乐学院做学术访问时的访谈录。

展：这很难用非此即彼的二元逻辑来加以考量。按福柯的解释，尼采是用他的知识——考古学的方法去解释古希腊神话、去解释两个乐神的。这是他的观点，我不能完全接受。因为他是一个具有种族优越感的人，是一个日耳曼主义者。希特勒就是利用了他的这一思想，杀害了许多犹太人。

王：不过，有人认为尼采是超越种族主义的，或者说他是一个人类主义者。

展：他的那种人类主义，实际上是日耳曼主义的另外一种说法而已。尼采是德国文化的产物，他的思想无疑会打上德国文化的印记。德国本来是一个理性主义的民族，但也有非理性主义脉承。尼采把这种非理性主义推向了极端。希特勒的法西斯主义就是这一非理性主义的产物。无论是理性主义的还是非理性主义的，都是德国文化的一体两面。

王：在我看来，尼采在宣布把上帝杀了以后，是想建立一个新的上帝。如果说文艺复兴和启蒙运动把认知意义的上帝给杀了，但给道德意义的上帝留下了地盘，而尼采清理了这个地盘，杀害这个道德意义的上帝。但人又不能没有上帝，否则人就没有一种价值依持。因此，尼采在清理这个地盘后，面对这一价值虚无的空场，想用一个审美的上帝或音乐的上帝去填补，这个上帝的古老化身就是古希腊的酒神狄奥尼索斯。现实哲学的化身是叔本华，音乐的化身是瓦格纳。所以，尼采理想中的上帝，是狄奥尼索斯、叔本华和瓦格纳的混合体。

展：你说的有一定道理。但我研究不多，涉猎不深，不敢直接同意或不同意你的观点。所谓神或上帝，实际上是一种精神领袖。每个民族都有自己的精神领袖。不同的领域也有不同的精神领袖：哲学有哲学上的，道德有道德上的，音乐有音乐上的。尼采的上帝是他本民族的，或限于本民族哲学或音乐的。人类的大脑结构是相同的，但由于文化背景不同，才有了不同的神或上帝。

王：看来你是一个文化多元主义者。

展：是的。有些民族总以为自己是优等民族，就想用自己的文化去取代其他民族的文化，搞文化殖民。这在全球主义的多元文化背景下是行不通的。无论是从哲学或音乐的角度，本人是不接受有一个全人类的共同上帝的。可能有人接受。

王：但你不能不承认尼采对后现代主义的强烈影响，包括从哲学到音乐艺术。如哲学领域中的反逻各斯中心主义、反本质主义、解构主义等，专业音乐领域中的“无序”“反形式”“多元混杂”等。

展：是的，任何事情都有它的两面性。尼采的反理性主义和文化上的种族主义优越感有他极端的一面，但就反理性主义本身而言则有他积极的一面。因为现代文明在给人类造福的同时，也给人类带来了许多灾难。正是基于此点，尼采反理性主义、反现代文明，关注人的身体与自然本能才具有意义。他既为人类

的哲学翻开了新的一页，也为音乐的发展开启了一扇视窗。特别是为后现代主义音乐，如流行音乐的发展提供了一个理论坐架。这一点，我丝毫不否认，甚至在一定限度是认同的。

王：后现代主义已形成一种强势文化，尽管它们派别林立，却共同拥有一面高举的旗帜：重写现代性。从音乐发生学视域，你认为后现代主义音乐产生的背景及其特点是什么？

展：后现代主义形成与发展有它的内在逻辑，有一个过程。早在20世纪20年代，很多作曲家在创作上有一种倾向，认为创作的作品越是复杂、越难演奏、越难理解就是好作品，这显然把现代主义音乐创作推向了极端化。随着这一极端化的加强，必然会走向它的反面。这样，后现代主义经过一个漫长隐痛过程，终于在20世纪后期，尤其是90年代，出现了一大批新派作曲家，他们反其道而行之：喜欢简单、朦胧、欣赏空间大、易于演奏和理解的音乐作品。主张创作时糅合各种元素，使作品尽量贴近生活，吁求人性、回归自然。

王：这样说来，后现代主义音乐理念可以从中国传统文化或音乐美学中，找到一种接受模式。

展：从学理上而言，后现代主义与中国古老的音乐文化审美理念的趋向是一致的。这里举出我非常感兴趣的两个人物：一个是儒家的代表人物孔子，一个是玄学家嵇康。先说孔子，早在20世纪80年代初，我就开始对孔子的音乐思想进行了系统研究，我的博士论文就是关于孔子的音乐思想研究。孔子的礼乐观对中国乃至对世界文化的影响非常大。孔子的“兴于诗、立于礼、成于乐”，既是一种道德教育哲学，也是一种音乐美学理念。在我看来“礼”是不同的，但“乐”是共通的。“礼”是不同的外在行为规范；“乐”则能使人内在的情感体验丰富与和谐，也能提升人的自由审美境界。孔子主张音乐的功能既能使人保持内在的和谐，也能使人保持外在的人与人、人与自然的和谐。这一点同后现代主义的主张是一致的。

王：嵇康是你感兴趣的另一个人物，他的《声无哀乐论》是一部非常有影响力的音乐美学论著，特别是他提出的“越名教而任自然”的观念，与后现代主义音乐审美理念的归趋一致。

展：嵇康是一个非常有深度的思想家，站在音乐美学的角度，他可以同德国音乐美学家汉斯立克媲美。奇怪的是，他们在历史的时空中距离那么遥远，其音乐美学观点竟是惊人的相似。他们都可划为“自律论”者。汉斯立克从实证主义哲学出发，要求对美取得客观的认识，把美看成“不变的客观事实”，认为事物的客观的美，同鉴赏者的主体感受无关。他只承认音乐的美使人获得精神上的审美愉快，面对音乐所具有的其他功能采取一概否定的态度。嵇康提出的“越名教

而任自然”的观念也认为，音乐产生于自然，是独立自为的，与人无关，不会因人的情感、心理以及礼仪的不同而改变。音乐的本质在音乐内部，这个本质就是“自然之和”。

王：两人看上去都是理性主义者，他们的观点是理性主义的“自律论”，他们各自依持的理论背景：一个是康德的形式主义“自律论”，一个是中国的玄学主义“自律论”。怎样把他们的观点同后现代主义联系起来呢？因为后现代主义的主旋律是反理性主义的。

展：从形式上看，两人观点的确是理性主义的，均带有思辨性。但从思想内容看，就会发现他们是贴近自然，再感性不过的。他们都主张让自然保持它自身的声音，人不要去干预它，这无疑是后现代主义所诉求的。

王：西方的解释学或接受美学带有很强的后现代性，它无论是作为哲学思潮抑或作为艺术思潮，与中国传统的诠释学有一种“似曾相识燕归来”之感。中国在治学上有两种说法：一种叫“我注六经”，一种叫“六经注我”。“我注六经”强调的是尊重文本或作品本身，“六经注我”强调的是要在文本或作品之外去发现文本的意义。后者的方法显然是同后现代主义解释学或接受美学是一致的，你以为这种一致性对于研究民族音乐有什么意义？

展：你刚才谈到中国传统的“六经注我”的治学方法，对我启发很大。这对于研究民族音乐非常有意思，它的确与西方的解释学和接受美学具有很大的契合性。按照现代主义的观点，文本或作品只有一种解释，即基于“实体论”的解释。而后现代主义的观点则不同，它认为文本或作品不止一种解释，而有多种解释，即基于“价值论”的解释。实体论解释是一元的；价值论解释是多元的。衡量一部作品是否成功，就看其留给读者或欣赏者有多大或多深的心灵感受、情感体验和思维想象的空间。这同中国“六经注我”的解释方法在致思倾向上是相同的。用这种解释学方法来研究民族音乐，能为我们找到一种新的视角，即可发现为什么有些民族民间音乐能历百世而不衰，有些民族民间音乐则昙花一现。

王：我于去年在纪念广东音乐家吕文成诞辰 105 周年的全国学术研讨会上，讲到后现代主义与广东音乐不同而相通的观点，并说明了为什么在后现代主义音乐的强烈冲击下，广东音乐没有像其他民族音乐那样处于“失语”状态。不知你是否有同感？

展：我于 1999 年应邀在北京中国音乐研究所讲学时，就曾经以后现代主义与民族音乐为题说明过我的观点。我也有类似的看法，即认为后现代主义与中国民族音乐虽有不同但有相似之处。不过，对后现代主义不能一概而论。后现代主义概念在描述西方音乐文化时有一定的作用，切不可把它的作用加以泛化。

王：听说你马上要完成一部关于民族音乐学的学术著作，其中对中国民族

音乐，特别是岭南音乐给以特别的关注。非常感激你对中国岭南音乐的这一份情结。对岭南音乐你是如何评价的？

展：我作为一个民族音乐学家，对世界许多民族的音乐都有所关注。我去过不少国家和地区，来中国就有好几次，其中三次来到广东。第一次是在1984年，第二次是在1986年，这是第三次。每次来考察收获都很大，接触了岭南音乐的一些名家，如黄锦培、陈天国、罗德载、饶宁新等，搜集了大量岭南音乐素材，为我对岭南音乐的研究奠定了厚实的基础。中国岭南地区音乐人才辈出，薪火不断，音乐作品流传广远，如广东音乐，有何家"三杰"、吕文成、刘天一、易剑泉、黄锦培、甘尚时、黄日进、余其伟等。有些作品如吕文成的《步步高》《平湖秋月》、易剑泉的《鸟投林》、何柳堂的《赛龙夺锦》、何大傻的《孔雀开屏》、丘鹤俦的《娱乐升平》、甘尚时的《珠江月》等，都是不朽之作。最早的岭南音乐（指客家汉乐）与中国北方中原有关。现在的客家音乐属于原生态的，其变化不大，潮州音乐变化也小。中国其他民族民间音乐，如江南丝竹变化也不大，唯广东音乐或粤乐变化大。广东音乐一直在变，这种变化的原因主要在于：不仅吸收了中原古乐和江南丝竹音乐的元素，更糅合了西方音乐的创作手法。从影响上，早在19世纪30年代，丘鹤俦、吕文成、刘天一等创作和演奏的作品就深受广大听众欢迎。甚至目前在国外，广东音乐的影响力仍然很大，特别是欣赏的人多。

王：对岭南三大乐种的特点能否作这种厘定：客家汉乐由于来自中原，故属雅乐，潮州音乐是一种纯民间音乐，而广东音乐介于两者之间。

展：我不同意把汉乐归为雅乐，在中国，实际上，雅乐在唐朝以前就消失了。有人把古琴归为雅乐，我不理解。在我看来中国山东孔庙里的音乐只能算接近雅乐，还有台湾的孔庙中的音乐也是接近雅乐的。有人把广东音乐归为民间音乐，这不完全。我同意你的看法，它既不是雅乐，也不是纯民间音乐，应该取乎之中。

王：尽管后现代主义给我们带来了音乐文化发展的契机，后现代主义主张文化的多元化、艺术生活化，这本来是一件好事，但令我十分担心的是，后现代主义的负面影响越来越大。随着后现代主义音乐特别是美国流行音乐的大行其道，各民族音乐正在失却自身的文化身份，用一句时髦的话说，就叫"脱色处理"，并且这种失却或"脱色处理"是在不经意中进行的。更为可悲的是，我们有很多音乐人也包括搞民族音乐的，以一种"洋奴心态"去对它顶礼膜拜。你是怎样看待这个问题的？

展：这是一个矛盾。后现代主义的滥觞本来是反本质主义和中心主义的，主张多元化、艺术生活化、生活艺术化和边缘化。但现在在音乐领域，美国的流行音乐统霸天下，而它的这种霸主地位又是凭借其电子技术的支持与商业的驱

动。不能否认，流行音乐有它积极的一面，但如果一个民族丢掉自己的东西去盲目迎合它，那么，这个民族是危险的。

王：我认为，在音乐文化上的“洋奴心态”还表现在技术层面上，即盲目地套用西方技术来改造本民族音乐，结果使本民族的音乐变得非驴非马。在岭南音乐的创新中就存在着这种现象。

展：对此，我了解不多。不过我认为，不管怎样创新，首先不能脱离本民族的。

王：你研究中国岭南音乐已经多年了，刚才也介绍了一些研究成果。你是基于什么考虑开展研究的？

展：主要有两个原因：一是我喜欢中国，喜欢岭南音乐文化，我觉得它具有神奇的魅力。我的朋友，也就是广东音乐名家黄锦培教授对我的影响很大。他既是一个演奏家、作曲家，也是一个学者。他写了不少关于广东音乐的研究文章，对我启发很大。他客居加拿大多年，是中加音乐文化交流的友好使者。二是在加拿大乃至其他国家和地区，尽管研究中国民族音乐的人有不少，但研究岭南音乐特别是广东音乐的人不多，他们的研究往往关注北京和上海。即使香港中文大学的音乐学者，所关注的也限于潮州音乐较多，而对广东音乐关注较少。我觉得广东音乐古老而年轻，富有生命力，具有较大的研究价值。

王：你这次来同前几次来的目的有什么不同？

展：前几次来主要以搜集材料为主，同时也作些学术方面的交流。这次来的主要目的，一是为我正在进行的涉及岭南音乐的课题进一步搜集材料；二是想与中国音乐家建立一种关系，就一些课题进行共同研究。

王：你认为，对岭南音乐的研究主要存在的问题是什么？应该关注的层面和重点是什么？

展：对中国岭南音乐文化研究的状况我了解不够，很难提出什么问题，但我总的感觉是创作和研究人才少，研究深度不够。许多问题的研究局限于技术层面，缺乏理论提升。应借助学院派和研究团体的力量，从哲学、美学、人类学、民族学、文化学等诸多视野展开整合性研究，这样才能从理论上加强对本土音乐的文化认同感和自觉意识，不至于在后现代主义强势音乐文化面前失去自己的固有身份。

王：我们非常愿意与你合作，共同开发岭南音乐文化这块风水宝地。谢谢！

万古长空　一朝风月[①]

——访广东高胡演奏家余其伟教授[②]

王少明(以下简称王)：您作为一位诗化音乐家，几年前出版、最近再版的《粤乐艺境》，与其说是论著，不如说是您人生与音乐的交响诗。我先后拜读过几次，就像欣赏您的高胡演奏一样，每次感觉弥新，余音袅袅。先请谈谈那本书的情况。

余其伟(以下简称余)：那本书是1998年出版的，后来再版时基本保持原貌。因为它代表我青年时期对音乐、对人生的一种感悟，所以不想做什么修改。书中内容除了3万余字的《广东音乐文化历程》和《广东高胡60年览略》等论文带有一定学理性外，其他文章大都属平时即兴之作。其中，《广东音乐文化历程》是经过赵宋光和黎田两位老前辈、老专家指点过的，吸收了他们不少修改意见。该论文最初是在《粤剧研究》杂志上发表，发表后产生过一定影响。李凌的女儿李妲娜评价说："如果这样的研究成果在西方就不足为奇，但在中国就不容易。特别是作为一个演奏者，又是刚刚经过"文革"以后写出来的就更不容易。"还有不少文章是一些报社的约稿，可能他们喜欢我写东西的风格，其中有南方日报、羊城晚报、南方周末、广州日报等报社。由于报纸的版面有限，所以写的一些东西一般限制在800到1000字之间。每一篇我都写得很认真，寄到报社几乎可以一字不改。当时出了这样一个问题，也是报社编辑犯的一个常识性错误。某一报社约我写的《万古长空，一朝风月》一文，我本来按照历史事实写稽康在临刑时弹《广陵散》，但编辑把它改为是在狱中弹的。文章发表后我哭笑不得，觉得他们不严肃。后来在出书时把它改了过来。那时，我刚刚30多岁，喜于思考，有很多诗意的想法，并且也愿意动笔把它诉诸文字。1998年，在民族音乐学家冯明洋教授的建议下，我把这些文章汇集起来，并以《粤乐艺境》命名交付给花城出版社

---

① 原载《人民音乐》2005年第10期。

② 余其伟，著名广东高胡演奏家、国家一级演员、香港演艺学院中乐系主任、硕士研究生导师。

出版。现在我不想再翻这本书，觉得更重要的是创造未来。我在书中曾谈到：童年多幻想，少年多梦想，青年多理想，中年多思想。这种想法进入中年以后，其感受更加强烈。中年是反思性的年龄，孔子曰："五十而知天命。"我现在到了"知天命"之年了，对许多问题的思考却更趋活跃。

王：按照美学家宗白华的说法，中年是生命丰满的音乐。因为它的以前是生命的前奏，它的以后是生命的尾声。这个时候的人生是最美丽的人生，这可以印证您的成熟。当然，这只是就一般而言。但我感觉到您不唯如此，好像思考的问题远远超出了正常年龄的域限，您对许多问题的反思早已从您的青年时期就开始了。似乎您对生命总有一种屈原式的"天问"，从哲学上讲，就是一种形而上的终级关怀。

余：您说的也有一定道理。有意思的是，我的一些朋友，当初我把刚刚出版的书赠给他们时，他们只是草草翻阅了一下，没找到多少感觉。但最近当他们闲下来认真看时，发现里面有一些关于对人生、文化和审美等的思考对他们有点启发，我感到很欣慰。这与一个人的生活的经历有关。当他们奔波忙碌于世俗利益时，是不可能坐下来认真看点书的；当物质生活达到一定程度满足后，他们就会有精神的企求，希望看点书。我经常想，一个个体的生命不期然来到地球，变成一个既具物质性又具精神性的人。真是上苍一种奇妙的构思！从物质层面，人是生物进化链上的一个环节，由父母所生。但人不仅是物质性的，人更有精神、有思想。用法国思想家帕斯卡尔的话说：人是一根有思想的芦苇。人作为一根芦苇是渺小的，但因为他有思想，又是伟大的。面对自然、社会和人类历史，我也经常发问：为什么我是一个人？我从哪里来，要到哪里去？由于找不到答案，所以曾一度精神上很茫然，也十分痛苦。有时干脆就跟着感觉走，干脆就"不要问我从哪里来"，也"不要问我往哪里去"，因为不来的却来了，不去的毕竟去了。来去未了，是为情结未了。来去了了，是为艺术化了。为了超越这一痛苦，以获得审美的慰藉和快感，我把这种力量创造性地转化为艺术符号，从中获得审美的沉醉。正像政治家把这种力量转化为改造社会、科学家把这一力量转化为改造自然一样。

王：看来在您的身上有一种诗意的悲剧意识。

余：尼采说，生活是一面镜子，我们要用镜子来观照自己。这种诗意的观照也是对生活的一种态度。少年以热烈而奇妙的童心仰视大千世界，这是诗的天真；中青年以充沛的心力应对现实，这是诗的认真；中老年在深厚与宁静中进入了尼采所谓的镜子，观照出明澈与孤寂，这是诗的朴真。我同意叔本华和尼采的观点，人生来就是一场悲剧，即意味着人生短暂而可悲。但我不同意叔本华对人生的悲剧持悲观态度，而喜欢尼采的那种积极乐观主义态度。正因为人生是一

场悲剧，人才能以坚苦卓绝的精神，来开拓人生之路。人生的悲剧可以使人变得伟大。正像哲学家陈鼓应对尼采所理解的那样：人类尽管历尽艰难，仍不致沦入悲观的困境，在饱尝人世苦痛之中，积健为雄，且持雄奇悲壮的气概，驰骋人世，如此以艺术的心情征服可惧的事物，陶冶美感，而引人入于高超的意境。

王：当您把这种对人生悲剧的关切置于现实层面的时候，特别是置于您音乐艺术实践层面的时候，您是如何面对的？

余：这要从改革开放以后谈起。改革开放不久，西方各种艺术思潮大量涌入进来。特别是经典和流行音乐大行其道，似乎凡是搞西方音乐的或流行音乐的就显得很光彩。相反，凡是搞民族音乐的地位就低下。这对于我这个一直从事民族音乐的人来说，有着一种莫名的孤寂感。那时我30岁上下，在广东音乐，尤其是高胡音乐方面，具有良好的基础，也有骄人的成就感。正是要向高一层面发展时，突然感到像掉进了人生的历史深渊。正像《哈姆雷特》中所说的："是活还是死，这是个问题"。这时我面临一个重大的价值选择：是继续搞民族音乐，还是改弦易辙？经过一番内心的撕斗，使我最终意识到，文化本身并无高下之分，音乐也无贵贱之别。钢琴、小提琴也好，二胡、高胡也罢，它们作为乐器，发出的音色只是一个桥梁，是联系个体生命与自然、社会、人类历史的桥梁。这座桥梁帮助我们同宇宙自然对话，发生相互感应。这就是一种"道"的显示，"道"通过音乐传达出去后，再请求宇宙自然回应。所以，人作为个体生命同宇宙自然的关系，永远处于一种不断追问和不断回应的循环关系之中。人生的意义就在这一关系抑或这一过程中体现出来。人可以选择不同的方式（具体说音乐家、演奏家可以选择不同的乐器或音乐载体）与宇宙自然沟通，选择什么方式是由个人的本性或旨趣决定的，它不太具体地由时尚或现实功利所左右。

王：您经常讲到音乐上的技、艺、道的关系问题。关于这个问题，在古代文献中，我发现最早提到这个问题的是道家的代表人物庄子。庄子认为："道像音乐，道艺体合无间，道的生命进乎技，技的表现启示道"。与之相适应，他把音乐划分为"天籁之音""地籁之音""人籁之音"。事实上，他把音乐提升到一种本体论的角度在思考。您对技、艺、道的关系有什么新的体悟？

余：在2000年庆贺我国著名音乐家、香港演艺学院王国潼教授从教40周年时，举行了一场音乐会，我受邀写了一段带有评价性的贺辞，其中表达了我对"技""艺"和"道"的关系的看法，贺辞是这样写的：七八十年代出现的大批胡琴练习曲，它们的制订者不少是著名的演奏家、教育家和作曲家，王国潼教授是其中的杰出的代表。中国人的艺术活动一般要经历"技""艺""道"这三个层面，以王教授为代表的那批练习曲的制订者们，正是他们带领着我们整一代青少年，安然而又有声有色地度过了"技"这个层面，并指导我们趋向"艺"，接近"道"。这一

总体形势可以管窥中国胡琴这几十年来的基本流向，里头正好包含了王国潼教授的重大历史性贡献。这三者实际上是三种不同的境界。在三者中，“技”是最低层面的境界，搞音乐的人，技巧训练非常重要。当技巧训练达到一定阶段，通过技巧可以创造出一些艺术形象时就到了艺术阶段。一般艺术工作者达到艺术阶段很正常，但很多人没有办法过“道”这一关。“艺”的境界是对“技”的境界的一种超越，这已经进入到审美境界了。这里面包含着一个人的人文涵养、文化审美要求和对人性的楔入。“艺”的境界是“道”的境界的入口，正因为如此，庄子提出“道艺体合无间”。“道”的境界可以从不同的角度去看，有哲学的、有道德的、有宗教的，有艺术的。从艺术的角度，“道”的境界就是对一种超形象的美的观照。但这种观照又要通过“技”予以显示，这就是庄子所说的“道的生命进乎技，技的表现启示道”。我理解庄子以乐喻道，这里的乐就是他所说的天籁之音，这种天籁之音是宇宙中最和谐的声音。

王：印度诗人泰戈尔曾高度评价中国人本能地找到了事物旋律的秘密。中国人拿“默而不识”的观照态度去体验宇宙中的节奏，这就是中国的美丽精神和境界。从中西音乐比较的角度，您是怎样看待这种境界的？

余：中国音乐境界的表现特点与西方不同，西方音乐以深刻严肃见长，突出主客对立，大都带有正剧或悲剧色彩，体现出来的是一种艺术精神的“壮美”；中国音乐以旷达悠深见长，突出“情”和“景”的交融，主客统一，体现出来的是一种“和合”精神的“幽美”。“幽美”这个概念可能是我的一个发现，即使是别人提到过，但我对它有自身的理解。我最早提出这一概念是在1992年《文化参考报》发表的《心灵的净化》一文中。在文中写道：“诗人作者之心境与大自然之客境两相交融、欣然忘机。这实在是一种很幽美、很明丽的境界”。它与优美和柔美接近，但比其深刻，有一种悠远的感觉。其实，“幽美”这一概念，我在1987年《文化参考报》发表的《人生境界说》一文，就弥漫了这种意蕴。这种“幽美”可以把人带入千年时间隧道，融入古人的心灵空间，体会到古人默然、超然、怅然的情感脉动。我最崇拜中国民族音乐曲《春江花月夜》，它是单旋律的，没有西方意义上的和声，没有惊天动地的音响，但非常“幽美”。它演绎出了生命的幽丽和无奈。

王：有的音乐学者在区分中西音乐美学的不同时，提出中西音乐是两种不同的深度：中国音乐是一种深邃；西方音乐是一种深刻。能否说深邃就相当于您说得“幽美”，深刻就相当于您说的“严肃”呢？

余：我不同意用“深邃”来表达中国音乐的境界或特点，因为它不免会被人们误解，很容易使人们同西方音乐的那种严肃联系起来。实际上，提出“幽美”的概念，是想说明在审美心理上“道”的不可言说性。这一概念的提出也与佛禅有关，中国的佛教音乐是最“幽美”的，禅就是从我们生命哲学与艺术创造中提供了

“幽美”的审美境界。

王：我的师兄黄克剑，也是我国具有原创精神的哲学家，他在研究中国文化时，提出了一个“虚灵”的概念，这个概念既是哲学的也是美学的。这个概念我觉得就相当于您提出的“幽美”，他创辟的价值形而上学就是专门研究诸如“道”“灵魂”或您所说的“幽美”之类的价值现象的。

余：这个学科的建立很有意思，好像道家也有“清虚”之说，这些问题的确值得研究。

王：我曾经在讲中西文化比较时，形象的把西方文化比作乌鸦文化，即报忧多于报喜；把中国文化比作喜鹊文化，即报喜多于报忧。乌鸦文化是一种悲剧文化，这种悲剧文化有两个特点：一是它预设人生来就是有罪的，它源于基督教的原罪说。既然有罪，就应该接受惩罚。二是人生来就是要死的，每个人必须面对必死这个前提。生也好，死也罢，整个过程充满着无常或各种可能性的痛苦和恐惧。所以，人生来就是一场悲剧。西方文化中，无论是神话、戏剧、音乐，还是小说、诗歌、舞蹈，大都以悲剧结局。喜鹊文化是一种喜剧文化，在中国传统的艺术中大都以大团圆的喜剧结局。

余：事实上，这种大团圆的喜剧是带泪的喜剧，中国人往往没有勇气正面面对人类本身具有的悲剧，这是民族性格中很灰色、不健全的心理。

王：广东音乐作为一种音乐文化，不仅与西方音乐文化不同，也与中国其他民族音乐文化有很大的差别。特别是从音乐意境上，您的感受无疑是很深的。

余：广东音乐独特的魅力是其他任何音乐也难以替代的，它的那种高远的意境，平淡的情绪，总是能把你带入《易》中所说的“天地氤氲，万物化醇”的人生体验当中，去感受生命本身的节奏，即“道”的节奏。广东音乐既不像西方音乐的壮观宏大、激昂雄健，且具外在超越的哲理省思，也没有中国传统士大夫的典雅庄重和中原古曲那种悠深空旷的历史苍凉感，而是以景状物、反映一般平民生活情调的作品居多。如《小桃红》《平湖秋月》《柳浪闻莺》《步步高》等，旋律悠扬、音调清新、节奏明快，而像《双声恨》《昭君怨》等直接托事言志，刻画社会人情的作品并不多。如果从演奏的角度，各个演奏家所表现出来的意境亦不相同。吕文成的演奏，用黄锦培和陈德钜的话说：“喜欢用高音，曲调热闹非凡，有如花团锦簇，这好比看宋人的大青大绿的花鸟画”；刘天一演奏的《鸟投林》活泼而不失于轻飘、明快而不过于火热，意境纯美；另，《鱼游春水》《春到田间》等，以圆润饱满的长弓，富于弹性与韧度的短分弓，流畅的走指，创造出诗情浓郁、华美大度的风韵。朱海的《昭君怨》《双声恨》，哀怨、深沉、蕴藉，以自己的感情灌注到音乐曲调中，创造出诗情浓郁、带悲剧性格的音乐形象。还有许多演奏家，他们的演奏或华丽优美、清雅恬淡，或细腻纤巧、潇洒豪放，或端庄婉约、怡然自适，都以不同的

演奏方式去表达自己的艺境和心境。

王：是不是不同的人演奏同一首曲子对“道”有不同的体认？

余：是的。但这要从两个不同的方面来说：一是大的演奏家，不管他们演奏的是相同的曲子，还是不同的曲子，其境界没有水平上的差异，只是内在的感受不同而已；二是不同等次的演奏者就是演奏同一首曲子，其境界的层次就会不同，或对“道”体悟的深浅就不同。如同样是拉《平湖秋月》，三种不同的演奏者的拉法就不同，“道”的显现程度就不同。第一种是一般业余演奏者的拉法，他们既不讲究技巧的精微，也不讲究表情的夸张，而关注的是节奏，只要节奏感稳、准，能自娱自乐就行了。这与中国传统的乐感文化有关。第二种是时尚音乐工作者的拉法，特别是一些中年音乐工作者，他们都是从“文革”过来的，由于没有读多少书，缺乏传统或古典文化的滋养，加之对西方音乐文化的浅薄的理解，他们的拉法比较平稳，或也有某些虚幻的激情，对“道”的体悟不多，更多的是泛西方的东西。所谓泛西方，就是指通过俄国或其他途径再版或过滤过的西方的东西。他们追慕西方的时髦，幻想西方的浪漫，觉得自己是落后的甚至是浅薄的，并把自己模仿的那一套视为发展。第三种是到了“道”的境界的演奏者，他们拉《平湖秋月》可以达到出神入化的地步。这种演奏者，有较深厚的文化积累，并参透了人生，能俯视红尘，有一种悲凉的人生和历史的苍伤感。他们的演奏过程就是一种创造过程，可惜的是这种演奏者很少。

王：著名民族音乐学家冯明洋在您著《粤乐艺境》的《跋》中评价您有这样一句话：“由乐境，入艺境，入心境，是余其伟从音乐感悟人生的一种过程；而由心境，入艺境，入乐境，则是他从人生体验到进行音乐实践的升华”。我认为这一评价很精当，充满着哲思。前一过程是您通过音乐感悟人生的过程，这是一次升华；后一个过程是您把人生的体验融入音乐实践的过程，这是又一次升华。您是怎样实现这两次升华的？

余：乐境、艺境、心境的关系实际上也是以上讲的技、艺、道的关系。第一次升华的关系在前面谈过，我着重谈谈第二次升华。我认为实现第二次升华比第一次要更难一些，因为这次升华是要把你心中的那个“道”或“心境”诉诸音乐表达。通过音乐深化你对“道”的体悟。这个时候，你的整个生命状态都被投入进去了，忘记了你自己的角色，忘记了作为通向“道”的桥梁即乐器。生命仿佛成了一个上蹿下跳于个体生命与宇宙自然对话之间的精灵，一个活泼泼、空灵灵的精灵。这个精灵往往虚虚实实、若隐若现，幻觉般地呈现在你的眼前。我在很多场所演奏时常常会出现这种情景。如我在演奏《鸟投林》时，眼前浮现一片红光；在演奏《平湖秋月》时，眼前浮现灰蒙蒙的一片；演奏纪念周总理的曲目《思念》时，眼前是湛蓝色的。我在20年前就有这种感觉，都是一种难以言状的感觉。上海

文艺出版社曾出版了一套二胡曲集，其中第十集讲到二胡演奏与演奏者的生理和心理活动有关。天津音乐学院赵砚臣教授为此也做了研究，他撰文谈到二胡演奏与演奏者的生理和心理结构问题，并承认演奏家由于主观精神的作用，因而在演奏时会出现种种精神幻觉。这种精神幻觉对于演奏家来说并不奇怪，这是演奏家文学艺术修养和道德修养的表现，也是对人生生活经历的一种高峰体验。只有达到这种体验状态，你的演奏水平才能得到充分发挥，你的音乐境界才能达到应有的高度。

王：我对现代音乐的发展有一种忧患意识，这种忧患意识表现在两个方面：一是技巧代替了音乐精神，专业态度代替了音乐灵魂；二是音乐与音乐人的人格分离。在现代音乐领域，只有音乐家而没有艺术家，甚至连音乐家也很少，只有某某方面的演奏家。我看到一份材料，说的是我国著名的翻译家傅雷是如何教导他的儿子傅聪的：先做人，其次做艺术家，再次做音乐家，最后做钢琴家。这一点对我的启示很深。音乐本来是最能代表或反映人文精神的，即最能参透万物升华玄机、澹泊幽远的人生境界的。但我们现在搞音乐的人大都倒过来了，忘记了做人的本分，忘记了音乐艺术家的本分。您是怎样看待这一现象的？

余：的确，现在的音乐人缺乏的东西太多了，特别是人文精神。在过去，尤其在民间，能欣赏音乐是一种资格，代表了对人格、道德和社会历史的一种感悟，对宇宙自然的一种亲近方式，在演奏者与欣赏者之间也有一种默契关系。近现代以后，这种默契被技术的复制关系代替了。原生态的乐音成了无机的或无灵魂的录制品。不仅如此，功利化的驱动借助技术的手段把音乐人的人格精神也给泯灭了。音乐本来是提升人的人格精神的，但其结果却走向了它的反面。

王：这里涉及人品与艺品的关系问题，似乎也存在一个悖论，即人品与艺品不一致的悖论，您是如何看待这一悖论的？

余：您说的这一悖论的现象很多，在历史上也有，如《燕子笺》的剧作者阮大铖，明末清初人，他不仅在政治上缺乏正义感，而且是一个人品很差的人。孔尚任在《桃花扇》中抨击他，使其遗臭后世，但谁也不否定他在艺术上的成就。从整体上看，人品正面影响艺品高度的还是更为普遍一些。对于像阮大铖的《燕子笺》要这样看，按照古典文论的审美原则，即高远的原则，就好理解。阮大铖尽管人品不好、不高尚，但这并不影响其作品的高远。高尚是一种道德评价，高远是一种审美评价，是两个不同的评价范畴。道德高尚的创作者，并不一定能创作出意境高远的作品，反之亦然。但在最终意义上，高远与高尚也是相通的，它们可以相互影响。人们对高远的不懈追求的过程，也是一个不断塑造和完善人格的过程。

王：有人说诗是艺术王国的女王，有人说绘画的最高境界是音乐。您是怎样看待诗、乐、画的艺术境界的？

余：我认为，在艺术领域不存在谁比谁高的问题。正像我前面所说的不同的乐器没有高下一样。每一种艺术，或每一个艺术家追求的境界是一致的，只是载体不同而已。由于载体不同，所表现的形式就不同。还有，每个人的生理基因和文化基因不同，他们所达到"道"的途径也不同，这无法比谁高谁低。如果从表达精神或心灵的层面看，音乐显得更奥妙一些，因为音乐靠音色、音高和节奏来表达，而诗毕竟有文字有形状。

王：在我看来，如果诗人把诗、音乐家把音乐、画家把画看作是他们自己艺术王国的女王是站得住脚的，因为诗、音乐和绘画是他们各自生命的最高符码。但如果把其中某一种艺术看作是整个艺术王国的女王，那就像著名的学者朱学勤所说的那样，患了"盆地狂想症"。

余：我同意您的观点。谈到境界，有一种是可以比的，那就是宗教。我认为宗教是解决人类精神困境的唯一途径。"道"的最高境界可能就是宗教。事实上，搞艺术的人都要有一种宗教情怀。马克思关于宗教的论述很多，但有两句话我记忆犹新：一句是"宗教是人们的精神鸦片"；另一句是宗教"是无情世界的感情"。人们对第一句话的误解较多，马克思说这句话时，鸦片还没有成为毒品，而只是一种安神或调节人们精神的药剂，马克思是从正面说明鸦片的作用。马克思就是因为看到了人生的悲剧，才把宗教的地位看得很重要。根据这一理解，可以把宗教看作是推动世界发展的重要精神动力。再伟大的人物，在宗教的面前总是渺小的，如政治家，他可以利用其政治智慧和政治力量，或在某一时刻和某一事件上超越悲剧，但最终仍然摆脱不了悲剧。他们之所以在非常无奈的条件下创造出惊天地、泣鬼神的事业，也是有一种宗教情感在起作用。但在宗教面前，他们看到了自己的渺小，所以他们要在渺小中去创造伟大，以延续自己的生命。但不管怎么样，人最终什么也没有。

曾经有人问我，既然人生是一场悲剧，最终什么也没有，那您为什么还要拉琴搞艺术呢？我用三个名人的话来回答：一是孔子的"只知耕耘，不问收获"；二是毛泽东的"放下包袱，开动机器"；三是宗白华的"积极投入，超脱享受"。人生既然在悲剧面前无可奈何，就应该用欣赏的眼光，在这一悲剧过程中寻求诗意和喜剧，用诗意来麻痹或慰藉自己，用喜剧来求得一种融融的逍遥。不要跟自己为难，这是东方智慧的启示。

王：中国文化尽管有自身的智慧，但由于缺乏一种根深叶茂的宗教，所以中国人在信仰层面就缺乏一种最终的价值依持。幸好在中国传统"士"的层面，还保留了您所感觉到的那种诗的心蕴，这种心蕴与佛禅倒是很接近。佛禅实际上

是充满诗意的。佛禅有很多偈，就是揭示事物和佛理的诗。佛禅讲到体悟事物时有三重境界：第一是“看山是山”；第二是“看山不是山”；第三是“看山还是山”。最后的“看山还是山”就是佛教的最高境界，这个时候的山就是人心蕴中的山，而不是感官视野中的山。

余：这同中国传统文化中所讲的三种境界似乎有相通之处：第一是“无我”；第二是“有我”；第三是“忘我”。这一点，国学大师王国维给我们很多启发。

王：您曾在《人民音乐》发表的《心境与艺境》一文，既是诗文也是哲文，意境高远、思接千载。您借用中国古诗“万古长空，一朝风月”来抒发您对人生的感喟与命运的叩问，可以说，这句诗集中反映了您的心境与艺境。您一生就想在自然的永恒与短暂、主观精神的恒常与瞬间的对极之中建立一种张力。在这种张力结构中，您力图利用手中的丝弦两根、弓竹一条，去举托您与生俱来所追求的空灵渺远、涤尽凡尘的境界，化瞬间为永恒的形而上努力。

余：古人曰：“知人则哲”，你能做出这种理解，我很高兴。从古诗中我感悟到中国哲学的智慧。我认为，“万古长空，一朝风月”以及“枕上片时春梦中，行尽江南数千里”的诗句，既从客观上反映了自然的永恒与短暂之对极，也从主观精神上感悟到恒常与一瞬之对极。由于人生来就是一场悲剧，即无法超越永恒的悲剧。唯有无数瞬间创造，才可能嵌入世事之永恒。还是用我在书中的一段话来表达：“管弦丝竹，歌舞台榭，一瞬风月与春梦；万古长空，千里江南，尽在风月春梦中。”

寥然自得　心安即家[①]

——访广东高胡演奏家甘尚时教授[②]

王少明(以下简称王)：甘教授，您作为一位“岭南名宿”，是如何同广东音乐结下不解之缘的？

甘尚时(以下简称甘)：我最初学的是小提琴，那是受我国著名的音乐家马思聪的影响，后来改学广东音乐的主奏乐器高胡。因为我本人出生于广东信宜，从小深受广东音乐特别是一代高胡大师吕文成高超琴艺的影响，为广东音乐所具有的独特魅力所痴迷。并且有小提琴的技术功底，学高胡演奏就比较容易一些。

王：您少年得志，在艺术上可谓是一路凯歌。我知道您是“好汉不提当年勇”，但作为个人的一种经历，回味一下，对于后辈也是一种激励。

甘：我十几岁就进入广州青年文工团。1953 年担任华南歌舞团高胡首席，1957 年我有幸作为中国青年艺术团成员，赴苏联参加第六届世界青年和平友谊联欢节。著名粤剧表演艺术家红线女演唱的《卖荔枝》在此次联欢会获金奖，她的演唱正是由我高胡伴奏的。我领奏的广东音乐《汉宫秋月》《旱天雷》等曲目毕后，观众热烈的掌声如潮水般涌来，不少观众要求签名留念。当时，正值克里姆林宫首次开放，特邀世界各国有成就的艺术家到宫里演出，我有幸也在被邀之列。联欢会结束以后，我又参加了巡回演出团，到苏联各大城市进行巡回演出。在鄂米斯克州演出时，我被该州授予鄂米斯克州艺术家的荣誉奖状。

王：您曾三次给毛主席演奏，其中两次鲜为人知，要是别人，也许会当作一种资本加以标榜，但您一直保持低调，不事张扬。请您回忆一下三次演奏的情况。

甘：第一次是 1956 年在中南海的怀仁堂。当时本来是为了审查出国节目，

---

① 原载《星海音乐学院学报》2006 年第 4 期。

② 甘尚时，著名广东高胡演奏家，星海音乐学院教授，硕士研究生导师。

搞了一次全国专业节目调演。没有想到我们广东音乐的节目会被选中，更没想到是毛主席和周总理等中央首长观看我们的节目。第二次是20世纪60年代初，毛主席视察广东，我为毛主席及其他中央首长还有广东的部分领导干部做了专场演出。当时的情景令人记忆犹新：当舞台帷幕一拉开，台下先是黑蒙蒙的一片，随后灯光渐亮，先看到着装一致的首长们，接着突然看到毛主席从人群两旁之间的通道走向前排座位。他当时穿的是一件灰色大衣。第三次是毛主席南巡广州，就在广东军区所在地的一个会客大厅，毛主席坐在一个沙发上，我非常投入地为他演奏广东音乐。当时参加演奏的人少，听众也限于少数首长。

王：您曾多次到国外以及中国港澳地区进行访问和比赛演出，蜚声海内外，为中国民族音乐赢得了荣誉。您虽年逾古稀，仍宝刀不老，尤其是去年4月和国内几位著名的老艺术家在香港联袂演出，给香港观众留下了难忘印象。

甘：那次受香港康乐暨文化事务署之邀，在香港大会堂音乐厅举行题为“艺海长青——国乐名宿珍品”的演出，是我们国内四个老艺术家的一次成功的组合。除我之外，还有享有“魔笛”之称的中国一代笛子宗师、上海音乐学院终身荣誉教授陆春龄先生(83岁)；著名琵琶演奏家、浦东派正宗嫡传的唯一代表、中国琵琶研究会会长、曾获中国音乐金钟奖终身荣誉勋章的中央音乐学院教授林石城先生(82岁)；著名的古筝演奏家、享有潮州筝艺大师之称的林毛根先生(75岁)。我虽然是四个人中最小的，但也已年逾古稀。为了弘扬民族音乐，我们演奏的曲目都是国乐经典，香港观众特别喜欢，给了我们极大的鼓舞。

王：据我的了解，对广东音乐，您不仅仅限于一种兴趣，更重要的是对这种音乐艺术的命运怀有一份承诺。您总是以主人公的姿态去担当广东音乐传承与发展的重任。您后来离开了歌舞剧团，调入音乐院校，这个转折过程是怎样实现的？

甘：后来随着我对广东音乐体悟加深，我没有满足于单纯的演奏，而是试图超越自己，不断地向其他方面发展。当然，仅仅有自己的主观愿望是不够的，还必须有客观的需要。我老是记住一句话：“机会总是钟情于那些有准备的人。”后来，我正好遇上了一次遂我所愿的机会。20世纪60年代初，组织上为了弘扬广东音乐，使之后继有人，把我由华南歌舞剧团调入广州音专(星海音乐学院的前身)。自此后，我除了参加一些大型的演奏活动外，主要任务是教学，兼而搞点创作和研究。进入高校以后，使我完成了一个由文艺团体的演员向学院派转变的过程。我知道，在高校教学没有一定的文化基础是难以立足的，对我这个没有高学历的艺人来说，无疑是一个挑战。为了适应高校教学的需要，我不得不发奋刻苦学习。我对中国传统文化艺术包括文学、诗词、音乐等都有所偏好，总像海绵吸水一样慢慢地学习，不懂就问。

王：您最先是以高胡演奏而出名的。您的演奏风格既有中国文人音乐的那种淡雅、高洁、幽远、含蓄之美，亦有独特的自由个性。著名音乐美学家罗小平教授曾撰文评价您的演出风格是“浑然天成，浓淡相宜”。香港乐评家司徒敏青的评价是“在继承广东高胡乐派典雅、纤细、华美的基础上博取南北名家之长，刻意求新，自成一格”。您认为广东音乐特点是什么？您是怎样把握广东音乐演奏风格的？

甘：首先，广东音乐既雅也俗，雅中有俗，俗中有雅。所以，不管是高雅之士还是市井百姓均喜欢欣赏。其次，广东音乐特别重情感的表达。尽管广东音乐像一般音乐一样都强调“声情并茂”，但它更强调情重于声，亦甚于声，情的韵味很浓。通常讲弦外之音，广东音乐的弦外之音就是情。这个情是自自然然的情，而不是矫情或媚情。这个情包括亲情、友情、爱情、热情、性情以及对自然生命的厚待之情。广东音乐实际上就是反映人的情感与自然生命的交响曲。第三，广东音乐很能博采众长，很能创新，用现在的话说就是与时俱进。所以它的生命力很强，发展也快。

演奏广东音乐不像演奏西方音乐那样，需要根据一套规整的技术、统一的要求，通过一个庞大的乐队来演奏，个人在这种演奏中仅仅是一个被预先设计好的音乐零件。广东音乐演奏规模小，个人在演奏中可以自由自在地发挥，其随意性、自适性很强。不强调弓法、指法的固定格套或小心谨慎运弓，而强调双手灵巧、自然、轻松、利落，注意细微的滑音、装饰音，在乐曲旋律中充满弹性。这里都涉及艺术上的二度创作问题。事实上，广东音乐的演奏，最能够发挥演奏者的二度创作水平。

用高胡演奏广东音乐，重要的是音色。音色问题主要是一个感情问题，音随情出，情随意牵，广东音乐演奏就是以声传情、以声动心、以情育人。演奏曲调要扣人心弦，演奏主旋律要引人入胜，曲终时使人感到余音绕梁、不绝如缕。演奏风格必须融入感情，否则，即便你有再高的演奏技巧，也不能扣人心弦。

“加花音”、“装饰音”和“滑指”是广东音乐演奏的三大特色，是构成广东音乐特殊风格的一个重要组成部分。但这三种特色又不是一成不变的，它既要随着时代需要的变化而变化，也会随着自身发展规律的变化而变化。这种变化，除因人而异的技巧和感受不同外，乐器的不同之分也会产生加花及装饰音的不同。如演奏《平湖秋月》，若加花、装饰音和滑音不当，就达不到预期效果，即不能把人带入一个明月皎洁、湖水清静的自然清空境界。

王：您非常推崇“乐以象德”的音乐理念，根据我的理解，就是把时间艺术空间化，即通过音乐的表现力，让人们激发空间化的联想。您在演奏时如何做到这一点呢？

甘：无论是音乐创作、表演和欣赏，都存在你说的时间艺术空间化问题。就音乐的模仿功能而言，似乎比较容易理解，譬如，我用高胡可以模拟鸟叫、虫鸣、马蹄声，这种模拟很容易使欣赏者产生空间化的感觉。但要是通过音乐演奏来描绘出清新的碧野、浩瀚的大海、柔美的月光、恶劣的气候或更复杂的事物，并把这些事物同人的感觉与复杂的心理活动对应起来，即同表现人的理想追求、快乐幸福、好恶、爱恨、嫉妒等对应起来，则对演奏者来说是比较难些。要做到这一点，除了在表演中娴熟的技巧外，情感的投入也是十分重要的。因为艺术最终是表达情感的，要表达情感而自己却不适度投入情感，其表现力肯定不强。

王：谈到表现力，正如罗小平教授所说“浓淡相宜、细腻精确”是您表演艺术魅力所在。从技艺的角度，您是怎样体现这一表现力的？

甘：在技法上的创新是十分重要的。我曾在《广东音乐高胡技法》一书中对此做过探讨。在书中，我分析了夹琴的松紧与乐曲动静形态、情态的关系，弓毛压力大小，弓速快慢与发音的清浊、明暗、虚实的联系。这里既有技术问题，也有审美心理问题。

王：您认为，使用新的演奏技法会不会改变广东音乐的地方特色呢？

甘：不会的，因为广东音乐本身就是通过发展粤剧中的小曲和吸收其他民歌的优点不断变革而成。新的技法是在保留传统技法的基础上吸收其他乐曲的优点发展过来的。新的演奏技法完全不会使广东音乐失色，而且还能在广东音乐的演奏艺术上增添新的内容，进一步焕发传统演奏技法的青春。过几十年后，也许现在的演奏方法已成为传统，又一种更科学的演奏方法取而代之，这是事物发展的必然规律。只有不断创新，广东音乐才能适应时代发展的需要，永葆其艺术不竭的生命。

王：这里还涉及一个理论问题，即在音乐表演中怎样处理技术和艺术的关系问题。在我看来，单纯的技术是非人性化的，只有把技术与艺术结合起来，才能使演奏具有人性化。您在演奏中是如何突出这一人性化的？

甘：我理解的人性化，就是要达到知、情、意和真善美的统一。人与人、人与自然、人与自我关系的和谐。我的音乐演奏就是要力求运用技术表现这种统一与和谐。

王：我在欣赏您的演奏时，觉得有绕梁三日之感，好像在音乐之外有什么迷人东西，但又捉摸不透。

甘：中国艺术讲的就是一个“韵”字，“韵”也是中国音乐艺术的生命所在，无“韵”便无艺术可言。正如明代陆时雍所说：“物色在于点染，意态在于转折，情事在于犹夷，风致在于绰约，语气在于吞吐，体势在于游行，此则韵之所由生也。”这段话尽管讲的是绘画，但也适合音乐。不论是中国画还是中国音乐，都有韵致，

都体现了宇宙生生不息的律动。画的韵致是画外有音，音乐的韵致是乐外有画。我作为一个民族音乐的演奏家，一辈子就在追求这种东西。

王：您不仅是著名的高胡演奏家，也是有一定影响的作曲家。特别是获奖的《珠江月》《花蝶间》《轻舟荡月》《花市漫步》《湖光春晓》等作品，已成为广东音乐的经典之作。我不解的是，一个搞演奏的，没有经过作曲技术理论的系统训练，何以能创作出堪称“经典”的名作？

甘：我并非无师自通。调入学校后，我广结师缘，抓住一切可能的学习机会，以虚心好学的态度问学于专家。这里，我要特别感谢著名的作曲家、音乐教育家陆仲任先生。我的作曲理论是从他那里学来的，他教育有方，使我能在比较短的时间内，系统掌握作曲与作曲技术理论。

王：《珠江月》创作的背景是什么，您是怎样构思的？

甘：当时，太平洋演艺公司要选录一首风格优美、喜闻乐见、宁静飘逸，并且要表现世界是美好的、人生是有意义的、人与自然是和谐的作品，同时要求要有广东粤剧曲调的韵味。现成的尽管有很多名曲，如《汉宫秋月》《西江月》《小夜曲》《彩云追月》《寒江月》等，然而要达到这一要求，还不够理想。我反复构思，为了达到既符合选曲的要求，又要体现自身独特的创作个性的目的，我从生活中找灵感。我多次月下漫步于珠江岸边，感受到在月色下珠江之夜的美丽。两岸五光十色、五彩缤纷的诱人夜景，来来往往的小船自由自在地在江中摇曳，清澈见底的江水在月光和灯光的映照下仿佛像披上了一层薄薄的面纱，妩媚动人。由此联想到珠江两岸的人民在改革开放以来生活的变化，珠江给广东人民带来的欢乐和幸福。

王：听说《珠江月》后来还被选为番禺海关楼大钟的报时音乐，是吗？

甘：谈起此事也是一种巧合。创作该曲不久，番禺海关想为海关楼的大钟选一段报时音乐，派人到处挑选，但选来选去没有选到合适的。后来他们来到我们学校，几乎听完了所有广东音乐新作，最终选择了我的这一作品。

王：《湖光春晓》也是您另一得意之作，您能谈谈它的创作和获奖情况吗？

甘：《湖光春晓》这部作品是我于1988年春天前往广东湛江“湖光岩”游览，受那种自然情景的感染构思而成。作品委婉柔绵，展现的是春天来临时一片欣欣向荣、百花吐艳的诱人景色，反映了人们以辛勤的劳动在创造着幸福的生活，迎接着美丽的春天。这一作品曾于1990年9月，由广东人民广播电台、广东电视台和佛山市民间艺术团联合主办的，1949年后我国首次举办的全国性“广东音乐创作大奖赛”获优胜奖。还有一部分作品获“展播奖”。

王：从音乐美学的角度，无论是《珠江月》还是《湖光春晓》，您是在把音乐这一时间化的艺术空间化，也就是力求把听觉艺术视觉化，使人们通过欣赏这些作

品，获得一种空间的审美感受，进而从空间的审美感受中提升为一种理性的自觉。

甘：我在创作这些作品时，的确有这种感受，但不能像你们搞理论的说得那么清楚。我最初的创作尽管是在无意识中进行的，但并不是无目的的。我是想表达我对自然对生活的一种审美态度。

王：您认为搞广东音乐的创作，最重要的应注意什么？您创作的美学理念是什么？

甘：首先，要掌握创作的基本技法。一个人的创作悟性固然重要，但如果缺乏基本的技巧，不按照创作的规律办，这种悟性就发挥不了作用。其次，音乐语言以什么形式表达？如何表达？要以老百姓喜欢为标志。一部创作作品，仅仅自己主观上认为好，而客观上老百姓不喜欢，那只是孤芳自赏。第三，要创作广东音乐，必须有地方特色，这种地方特色其中一个重要方面就是要与广东话结合，音乐语汇要有广东风格。例如从声调上，广东话的声调有 9 个，而客家话只有 7 个，普通话则更少，只有 4 个。如果在创作时不注意广东音乐声调上的特点，就创作不了广东音乐。最后，从音乐创作的审美理念上，要自自然然，要“中庸”。所谓“中庸”，不仅仅是恰到好处，更重要的是创作中的一种美学境界。孔子说：“天下国家可均也，爵禄可辞也，白刃可蹈也，中庸不可能也。”这里，人们往往从道德角度理解得多一些，仅仅把它看作是一种道德境界，我认为这是不够的，它还是一种审美境界。搞创作离不开这一境界。

王：您一辈子的大部分时间是在从事音乐教育，既是德艺双馨的音乐艺术家，也是德高望重的高胡音乐教育家。我之所以突出一个“德”字，是因为您把它融入进您的整个艺术生涯。作为音乐艺术家，您是怎样认识和处理艺与德的关系的？

甘：中国古人很重视艺与德的关系，真正的艺术家对艺术的追求和对道德的追求是一致的。在我的艺术生涯中，我遵循以德立乐的原则，从德和乐的结合中去挖掘创作和演奏的灵感。如果说在艺术上我尚有一点成就感的话，那是因为我能把艺术看作是我的一种道德实践。

王：您作为一名成功的音乐教育家，在您 40 余年的教育生涯中，为国家培养了一批优秀的高胡演奏和教学人才，有的是演奏家、指挥家，有的担任乐队首席，有的是音乐院校的教授和研究员，真可谓“桃李满天下”。您的教育理念或经验是什么？

甘：这涉及乐教的目的。我认为乐教的首要目的是道德情感教育。在乐教中道德情感教育是最难的，它不仅需要教育者通过自己的演奏示范表达一种情感内容，更需要教育者本身在实践中率先垂范。其次，乐教要授之以“渔”，而不

是授之以“鱼”，要寓方法和智慧于乐教之中。不仅要让学生“知”，更要让学生“悟”。最后，要培养学生的一种生命意识，使学生热爱和珍惜人的生命和大自然的生命。

王：您对目前岭南音乐特别是广东音乐教育的状况持何看法？

甘：从总体上是乐观的，但的确存在许多问题。我发现现在教育有很多误区，即功利化、技术化倾向较浓，而道德化、人性化、生命意识的教育较差。在乐教中，民族化的东西越来越少，西方化的东西越来越多，这很不好。如果长此以往，在哪里去找中国特色，在哪里去找岭南特色或广东特色？另外，我最担心的是广东音乐教育人才流失现象严重，面临着粤乐后继乏人的问题，我建议政府和社会来共同关注这个问题。

王：在我同您的接触中，发现您的心态很好，一直非常乐观。您常说“开心最重要”，虽然语言很质朴，但反映了您超然的人生态度。可以用两种色彩来形容您的心态：一是蓝色心态，二是绿色心态。所谓蓝色心态是指您的胸怀像蓝色的天空和海洋一样辽阔；所谓绿色心态，是指您的生命力十分旺盛，充满活力。

甘：你说的两种心态，是我在追求的境界。但我离这一境界还有很长一段距离，是我一辈子要努力的。我喜欢唐代诗人白居易的一首诗：“无论海角与天涯，大抵心安即是家。”这句诗也代表了您所说的两种心态。

王：您现在已是功成名就，是不是因此就觉得可以心安。

甘：非也。事实上，心安与功名没有直接关系。我选择音乐，这一辈子都在与音乐打交道，只要我心中有了音乐我的心就是安的，不管有无功名。

王：我最近在一家音乐刊物上了解到，您荣幸获得 2004 年中国民族管弦乐会授予“民族艺术终身贡献奖”。在全国获奖的 45 位前辈音乐家中，您是我们广东省唯一享有此殊荣的音乐艺术家，这既是您的光荣，也是我们学院和广东音乐界的光荣，向您表示由衷地祝贺。对此殊荣，您想说点什么？

甘：艺术无涯人有涯，荣誉毕竟属于过去，我们这一代也将成为过去时。只是期待后生超越我们，并使广东音乐薪火相传。

以“问题意识”去关注岭南音乐文化研究[①]

——访民族音乐理论家冯光钰教授[②]

王少明(以下简称王)：冯教授，您是我国一位资深的民族音乐理论家，对不同民族的民间音乐均有颇深研究。您的著述不仅数量很多，且新见迭出。研究的视域既有“宏大叙事”，亦有“个案考察”。请问您从事民族音乐研究的动因是什么？

冯光钰(以下简称冯)：要说明动因大概有三个方面：一是得益于我从小对民族音乐的热爱以及所学的专业。我是1961年四川音乐学院民乐系毕业生，大学阶段的学习，使我获得了有关民族音乐的基础知识和学养。二是我所处的工作环境。我自1981年因工作需要从四川音乐学院调入中国音乐家协会。在协会工作，使我有可能站在一个更大的空间视面和更高的文化平台上来审视民族民间音乐的传承与演变，并在搜集整理大量民族民间音乐资料的基础上进行一些研究。三是改革开放初，即1980年6月在南京召开的第一次全国民族音乐学学术研讨会对我的强烈影响。那次会议的意义对我国民族音乐学来说是里程碑式的。因为从那时起，中国音乐学界才真正开始意识到要确立自己民族音乐学的地位。当时中国刚从“文革”的思想束缚中解放出来，与会的民族音乐学家以一种强烈的忧患意识和热切情怀，关注着民族音乐学发展的历史命运，希望改变中国民族音乐学的地位，使其作为一门显学立于世界民族音乐学之林。受当时那种学术气氛的浸染，我就更有信心着手于民族音乐学的研究了。这些年来，我乐此不疲，即便退休有年也不移其志。

王：在民族音乐学研究中，您是一个问题意识很强的人。您研究的特点有如五四运动的启蒙大师胡适先生所倡扬的“大胆设想，小心求证”，也就是以一种

---

① 原载《星海音乐学院学报》2006年第1期。

② 冯光钰，著名民族音乐学家、音乐教育家、原中国音乐家协会书记处常务书记。2012年2月20日去世，享年77岁。这是在他去世前的学术访谈。

问题意识去设计命题，然后通过民族学、民俗学和传播学方法予以证明或证伪。似乎这一特点贯穿着您的整个民族音乐学的研究。

冯：我的音乐学术思维灵感常常为不断袭来的问题所激发。改革开放以来，我深感中国民族音乐学的问题待拓的“荒原”太多。我一个人的学力、能力、时间都有限，不可能面面俱到于每个问题，只能是“弱水三千，只取一瓢”饮。

王：我拜读过您的一些大作，给人一种清新的学术感觉。其中，《音乐与传播》一书堪称是您研究音乐传播学的扛鼎之作。您借助现代传播学与音乐学结合的边缘视野，提出了许多问题，并对其问题以非常独特的运思方式进行了从个案到整体的研究，不仅给民族音乐学研究提供了方法论的启示，许多新的研究结论亦可圈可点。如您提出“音乐的本质在于传播”“音乐传播引起音乐变迁”，并且从传播学的角度提出：“‘音乐’既是表明事物的名词，又有着事物变化的动词含义”。这里面包含着一种哲学意味。哲学上常用两种方式提问：即某物是什么？某物何以为是？名词意义上的音乐是要说明音乐的本体形态，动词意义上的音乐是要说明音乐何以是其所是。

冯：我的研究方法的逻辑是以问题意识为前提，但这个前提不是传统哲学或音乐学方法先入为主悬置在音乐学之上的伪问题或假问题，而是建立在我长期从事民族音乐学研究实践的切己感受基础上的。我对民族民间音乐的研究先是一点一点做起，然后逐渐展开为整体的观照。我在1992年发表的《中国传统音乐的传播演变》一文中集中表达了我的音乐传播观：“一切传统音乐都是传播的，又在传播中不断演变。可以说，没有传播及演变，就没有音乐文化的发展。不再传播演变的音乐文化，将是僵滞的音乐文化。”

王：从客观上讲，如果一种文化不与另一种或多种异质文化相交流、碰撞、借鉴和认同，这种文化本身也不会构成什么问题，它只是自在地生长着。从学理上讲，对一种文化现象的研究，如果没有一种跨学科的视域，是难以产生更多问题意识的。您之所以能对民族音乐产生问题意识，除了切己的感受外，肯定与您的学术视野有关。

冯：是的。对民族音乐学的研究，我们要是囿于这一学科本身，抑或不注意吸收其他学科如哲学、传播学、人类学、文化学或民族学的知识和方法，研究就难以展开。多一个学科视野就好像多了一双眼睛看得更清楚。在这里我要说，现代传播学的发展，对我的研究起了至关重要的作用。

王：任何一个学科的建立和发展往往是从概念的突破开始的，一个新的概念的提出表明着一种新观点的产生。您在音乐传播学研究中以独具的学术慧眼提出了“同宗”概念，并用这一概念去解释许多民族音乐现象。请问您的这个概念是如何提出来的？从音乐传播学的角度看，它的所指是什么？

冯：从词源学的意义上讲，“同宗”概念古已有之，并非我的发明。它的原生意义是指“同一宗族”。古代文献《仪礼·丧服》中谈到“何如而可为之后？同宗则可为之后”，“后”泛指同族或同姓的“同宗”。东汉文字学家许慎的《说文解字》对“同”和“宗”的词意分别做了解释：“同，会合也”；“宗，尊祖庙也”。我借用“同宗”一词是想说明我国民族音乐广泛存在着与人类种族的“同族”与“同姓”相似的现象。我在《音乐与传播》一书中谈到：我从20世纪五六十年代之交踏上音乐之路后，接触到许多流传于各地的民歌、器乐曲、戏曲、曲艺，虽然它们的风格各异，但旋律却有颇多相似之处。特别是20世纪80年代开始，我在参与编纂全国的民歌、器乐曲、戏曲、曲艺四大民族音乐集成过程中有机会博览到更多的民族音乐资料，更引发了我对同一曲目的母体和千变万化的众多变体现象的思考。当时我将这些情况与传播学联系起来，进行观察、分析，终于把这种现象锁定在“同宗”的概念上。“同宗”一词，第一次出现在1986年我撰写的《中国传统音乐初论》一文中，该文将《孟姜女哭长城》《茉莉花》《绣荷包》《九连环》等由“一个基本曲调和它的一系列变体”的几十首民歌，称为“同宗民歌”。此后，我便集中对音乐“同宗”现象展开了一系列研究。

王：您是如何把您以上的研究方法集中于对民族音乐中“同宗现象”问题研究的？

冯：对“同宗现象”的研究，我经历了一个由“个体”微观到“整体”宏观的过程。我对一些“同宗”音乐传播进行个案研究的有《民间乐曲〈八板〉的传播演变》《同宗民歌〈茉莉花〉〈绣荷包〉的传播演变》《四大戏曲声腔的传播演变》《南音与中原移民南迁》《“湖广填四川”与四川民间音乐》《凤阳歌由移民传向四面八方》《〈八月桂花遍地开〉与红军万里长征》等十几篇论文。当我有了一定个案研究积累，尤其是参加4部民族音乐集成的编纂工作后，我对全国各民族、各地区的各种不同类型的传统音乐有了更多的了解，所获得的大量音乐文献资料为我的观点提供了充分的实证依据。在此基础上，我于1994年便着手于一个宏大的著述计划，拟对民歌、客家音乐、戏曲声腔、曲艺音乐、民间乐曲及宗教音乐的传播及“同宗”特点进行综合性的整体研究。经过十年含辛茹苦的笔耕，终于完成了《客家音乐传播》《中国同宗民歌》《戏曲声腔传播》《曲艺音乐传播》《中国同宗民间乐曲传播》《音乐与传播》6部专著。《中国宗教音乐传播》一书尚在撰写中。

王：在我国，对音乐传播中“同宗”现象的研究，从发生学的角度，滥觞于何时？

冯：我虽然提出了“同宗”这一概念，但学界对音乐同宗现象的研究则早已有之。早在20世纪50年代，一些音乐史学家和民族音乐学家对此问题均有所论，只是未用“同宗”“传播”之类的概念。如音乐史学家杨荫浏先生在《中国古代

音乐史稿》中论及过小曲艺术的变体现象；20 世纪 80 年代后音乐学家易人发表的《〈孟姜女春调〉的流传及其影响》《芳香四溢的〈茉莉花〉》以及音乐学家徐荣坤在论述民歌的演变和发展时，都研究过民歌大同小异的变化现象。正是在广泛吸取音乐学术界的研究成果和对传统音乐传播的审思的基础上，我才得以提出“同宗”音乐的见解。

王：不知您是否同意用“延异”一词来概括您的音乐传播学研究。“延”即音乐母体历时态的传承和同时态的播衍；“异”即变异，但这种变异相对“同宗”音乐而言，不是那种根本性的变化，而是母体在形式上或部分质上的变化。所以，作为“同宗”音乐的传播，是在变中有不变，不变中有变，是同质化与部分异质化的统一。

冯：用“延异”这个概念来表达“同宗”音乐传播，更具有方法论意蕴。事实上，这涉及“同宗”音乐中“母体”与“变体”的关系问题。每种“同宗”音乐赖以形成的标志是运用基本调即母体，而基本调正是民族音乐创作思维的内核。我国民族音乐的基本调，在各种音乐类别中有不同的称谓，如曲牌、板式、母曲、母调、老本母等名称，其中以曲牌之称最为普遍。“同宗”音乐便是在母体的基础上通过“一曲多用”的倚声填词或依调填词进行再创作产生的。这也是哲学上讲的“体用”关系。可以说是以曲牌为体，曲目等为用。当一个母体曲牌运用于各种不同的曲目，或流传到各地时，与异地的音乐结合起来，又可衍化出具有当地地方风格的变体来。这诸多的变体在母体曲牌的框架内经过无穷的变异和自组过程，刻画出了丰富多彩的音乐形象。这些音乐形象又始终以母体曲牌为本。所谓“同宗”，就是“万变不离其宗”，就是在音乐变迁中，一方面既要根据各种音乐原型不断更新，一方面又要与原型的旋律、节奏、结构等保持有机联系，体现出“同宗”音乐是众多“又一体”，而非“另一体”。这种既熟悉又新鲜的局部性渐变态势，在中国传统音乐传播中居于主导地位。

王：岭南音乐是您关注的重要一块，在岭南音乐的“三大乐种”中，您首先对客家音乐表现出一种特殊的情结，研究也较系统，并著有《客家音乐传播》一书。从音乐传播学角度，您是怎样看待客家音乐“同宗”现象的？

冯：我对客家音乐的关注来自家族历史渊源。我的家族属客家民系，祖籍是广东梅州兴宁，后移民迁徙至四川。由于从小受到客家文化的影响，使我一直对它有一种情结，对它研究的兴趣与这种情结不无关系。我也经常欣赏客家音乐，它之所以在我心中泛起涟漪，被我所心领神会，还因为我们客家祖先在中原。客家音乐作为中原移民音乐文化之流，一种无形的音波像一条纽带把同是中原祖宗的后代紧紧连在一起。由于音乐同源同宗的缘故，自然地刻下了彼此理解的印记。我认为，客家音乐的形成是移民的产物。自西晋以来，中原移民向南到

赣之南、岭之东、闽之西的广大客家地区，先后经历了千余年时间。

客家音乐有许多种类，而各种门类又可以分出各种子类。从体裁形式上可分为民间歌曲、民间器乐、民间曲艺、民间戏曲和宗教音乐。如民间歌曲有客家山歌、小调、风俗歌、儿歌等。再如民间戏曲有客家汉剧（外江戏）、客家采茶戏、山歌剧等。这里首先要提到的是客家汉乐。客家汉乐是客家器乐中最具代表性的器乐合奏乐种，因其与中原汉族有紧密联系而得名。客家汉乐一些曲目与中原音乐有一定联系，如《安阳调》《巴山调》《小扬州》《京八板》《江西调》等。虽然暂时无法找到其实证依据，但完全可以做出设想与合理的推测。《安阳调》可推测为是河南安阳移民把安阳一带乐曲带到客家地区而取此曲名，《小扬州》可推测为与扬州移民有关。另外，客家汉乐的许多曲名均与中原各地乐曲相同或相似，如《高山流水》《到春来》《小开门》《大开门》《九连环》《将军令》《绣荷包》《朝天子》《步步娇》《得胜令》等。广东汉乐包括和弦乐、锣鼓吹、清乐、中军班等多种演奏形式。在这个乐种的现存乐曲中，可以看到许多由声乐曲牌移植改编而来的变体形式，如《到春来》《玉芙蓉》《新水令》《折桂令》《满江红》《步步娇》《上小楼》《朝天子》《节节高》《孟姜女》《王婆数鸡》等几十种。这些由声乐曲牌移植而成的广东汉乐乐曲，均可从中原一带的戏曲、曲艺、民歌中找到其母体原型，从中亦可看出中原音乐对客家汉乐的直接影响。

王：在一次采茶戏音乐研讨会上，您曾在对戏曲剧种声腔进行分类时，提出了一个“本土腔”的概念。根据这个概念，您从音乐传播学的视野，对采茶戏特别是客家采茶戏中存在的“同宗现象”进行了系统研究，我想知道您的一些观点。

冯：我国有三百多个剧种，按声腔传播的特点，约定俗成的分类有四种：昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔。但这四大声腔并不能涵盖我国的全部戏曲剧种，因此，我在对民族戏曲研究的基础上提出了“本土腔”的概念。顾名思义，这种声腔是指根植于本土文化土壤的戏曲剧种。这些以往习称为民间小戏的本土腔剧种，主要是在本地流行，如果流传到周边或更远地区，则多是以原生态进行传播。属于采茶戏的诸多剧种，都具有本土腔特点，表演形式上均是载歌载舞的“二小”“三小”的行当组合，但彼此的音乐来源及风格则纷呈多样。

从传播流行情况看，采茶戏作为茶文化的产物，均是流行在盛产茶叶之地，起初演唱的剧目多是以茶事为内容，而且是以当地地名命名剧种。现在存活于民间的采茶戏剧种，主要流行于长江中游两岸及岭南一些地区。剧种不下几十种。如江西就有赣南采茶戏、赣东采茶戏、九江采茶戏、南昌采茶戏等十几种，湖北有黄梅采茶戏、阳新采茶戏、英山采茶戏等，福建有三脚戏、宁化采茶戏、漳州采茶戏等，广东有粤北采茶戏、梅州采茶戏等。这些采茶戏虽然跨越赣、鄂、粤、皖、闽、湘6个不同的省级行政区划，但却都是按采茶戏自身的规律，在以江西为

轴心，并与鄂东南、粤东北、闽西、皖南、湘东诸地连成一片的地区内流行。这一广大地域从戏曲文化生态环境来说，似可概称为“采茶文化区”。

无论从采茶音乐抑或客家采茶音乐流变的特点看，尽管大多数采茶剧种主要是在本地民歌及歌舞基础上发展而成，各有不同的风格，但从“二小”“三小”的表演形式到唱腔及伴奏，都互有影响和借鉴。同一曲牌（唱腔）在各地流行时，既存在旋律及音乐结构乃至伴奏形式上的某些共性，又有明显的差异，形成各具特色的地方韵味。这就是“同宗”现象中母体与变体的关系的表现。如果从个案上分析，可以举出远近两对例子加以比较。

第一对近距离的例子是：赣南采茶戏《牡丹调》与粤北采茶戏《牡丹调》相比较，它们曲名相同，唱腔结构及落音、调式亦有诸多共同之处，但都属于采茶戏的变体。这种变体的不同在于：赣南的唱腔在高音区活动，前倚音的装饰音较多，形成了唱腔的绚丽多姿；而粤北的唱腔基本上是在中音区进行，并且没有装饰音，朴实无华。旋律的这种变异与语言声调并无关系，因为两者都是采用客家话演唱，旋律变化的原因可能与表现的内容不同有关。再有就是与当地民间音乐的交融引起的变化有关。两者旋律的这些细微的变异，形成了两个兄弟客家采茶戏音乐的不同色彩。

再看远距离的一对例子的比较：湖北黄梅采茶戏《高腔》与粤北采茶戏《十二月采茶歌》都是采茶戏的变体。虽然两种采茶戏所产生的时空隔离十分遥远，但若细加辨析，就可发现它们的旋法和调式都有着隐性的联系。

王：广东音乐是岭南音乐的一个较大的乐种，它曾被孙中山先生誉为国乐。它的发展历史仅百年左右，不仅发展迅速，而且无论是在国内还是国外都影响巨大。对此我在上海音乐学院学报《音乐艺术》2004 年第 3 期发表题为《后现代主义与广东音乐的创新和发展》一文中做了一些探讨。我认为，广东音乐的特点有三：其一，它既不像西方音乐的壮观优美、激昂雄健，且具外在超越的哲理省思，也没有中国传统士大夫典雅庄重和“中原古曲那种悠深空旷的历史苍凉感”。它表现出来的是“水流心不竞，云在意俱迟”的空灵感。其次，广东音乐也不同于一般民间音乐。这种不同体现于两点：一是一般的民间音乐往往是一种自发性的音乐，而广东音乐则把对音乐审美的思考提升到一种自觉的高度，是一种自觉性的音乐；二是一般的民间音乐缺乏显在的传人或其代表人物，而广东音乐则有一大批显水露山的传人和代表人物。如启蒙者严老烈、丘鹤俦、何博众及其后被称为广东音乐“何氏三杰”的何柳堂、何与年、何少霞，被称为“四大天王”的吕文成、尹自重、何大傻、何浪萍以及后继者易剑泉、黄锦培、刘天一、余其伟等一批著名的作曲家、演奏家。其三，广东音乐在文化器量上的包容性。这种包容可分为时空两个维面：一是时间维面的纵向包容，即对过往历史的音乐遗产的包容。二

是空间维面的横向包容，即对本民族和外民族各种不同音乐形态的包容。您对广东音乐这种特有的现象是如何看的？

冯：我也经常想，为什么一个传统积淀不深的乐种能发展得如此迅速呢？我也有你类似的想法。我认为其中一个重要原因是，广东音乐十分善于从民间声乐曲牌中吸收养料，常常是采取“拿来主义”的办法，将民歌、戏曲、曲艺的曲牌乃至流行歌曲移植演奏，注入广东音乐特有的音律和韵味，便变成了广东音乐的器乐曲。广东音乐正是由于像音乐学家李凌所说的颇擅“咔歌”，好似海绵吸水一样将各种曲牌和歌曲吸收化为己有为之增辉添彩，才使得这一乐种一直处于不断变化发展中，才呈现出方兴未艾的状态。迄至今日广东音乐不仅继续用“咔歌”方式将其他声乐曲牌和歌曲移植成同名变体式的乐曲，而且还把各种流行的器乐曲也“拿来”改编成广东音乐的保留曲目，如《汉宫秋月》《春江花月夜》《江河水》《梁祝协奏曲》《胡笳十八拍》等都成了广东音乐的乐曲。还有广东省当代文艺研究所编写的《广东音乐200首》中的许多曲子，都与中原和其他地区有血缘关系。广东音乐是博采众长的产物。

王：您在前面谈到，在漫长的迁徙历程中，移民们通过打通南北之间的通道，把中原文化的种子源源不断地撒播到岭南地区。这个主要通道之一就是广东南雄珠玑巷。您认为珠玑巷对于把中原音乐文化引入岭南地区有什么作用？

冯：在唐朝以前，南雄梅岭古栈道非常险要，岭南与岭北基本上是相互隔离的。由于唐朝宰相张九龄（广东韶关人）的作用和移民们的艰辛开拓，才打开了南北通道，中原移民才有可能把中原文化通过梅岭、珠玑巷带入岭南地区。岭南三大乐种的形成均与移民有关。移民作为音乐的载体，通过与岭南地区原住的少数民族居民（黎族、苗族和瑶族等）的音乐交流与融合，在潮州地区就形成了潮乐，在客家地区就形成了汉乐等客家音乐，在广府地区就形成了粤乐。

王：您认为岭南三大乐种形成的机制中，哪些问题需要深入进行研究？

冯：需要研究的问题很多。如外江乐是如何同中原地区音乐融合而被广东化、潮州化和客家化的？可否提岭南与岭北音乐概念？岭北音乐文化通过梅岭、珠玑巷作为通道和中转站传到岭南地区后，两种文化如何融合？母体与变体的关系如何？传播的渠道有哪些？三大乐种之间的关系如何？它们又是怎样吸收西方或国外音乐文化的？这些问题的系统研究尚付阙如。

王：您对岭南音乐文化研究本身如何评价？研究中还存在哪些问题？

冯：从总体上看，岭南音乐文化研究起步较早，有着自身研究的历史，每个大的乐种研究都有自己的代表性人物及成果。如潮州音乐、佛教音乐的研究有陈天国教授，他的研究成果《潮州音乐概论》《佛教音乐概论》等均属开拓性的。

广东音乐研究的群体力量稍强些，起先有一部分演奏者一边演奏一边研究。如黄锦培教授，是一个非常杰出的广东音乐大家，他集演奏、教学、作曲和理论研究于一体。早期他发表过不少广东音乐的研究文章。余其伟先生的《粤乐艺境》一书把广东音乐上升到美学的高度加以研究，颇有新意。黎田、黄家齐二位专家最近出版的《粤乐》一书，是一部比较系统研究广东音乐的力作。温萍副教授对客家音乐特别是民歌资源有系统搜集整理和研究，并做了大量抢救工作。另外，星海音乐学院、广东当代文艺研究所和民间有一批专家分别在各自的领域做了一些独到的研究，亦有不少成果。

在岭南音乐文化研究中，也的确存在一些问题。一是研究中的历史感不强，岭南音乐有自己辉煌的历史，但展开历史的研究不够；二是缺乏理论的反思，经验描述与音乐形态及技术分析较多，而把经验和技术材料提升到一定的理论高度尚感欠缺；三是三大乐种研究彼此缺乏交流，研究的质量和水平发展不平衡；四是对岭南少数民族音乐关注不够。

王：广东省要建设文化大省，岭南音乐文化建设是其中一个重要组成部分，而岭南音乐文化问题的研究是提升岭南音乐文化建设水平的重要途径。您认为应该如何开展研究？

冯：这是一个值得认真思考的问题。广东作为文化大省，音乐亦应有大省的气派。就岭南音乐研究而言，在已取得成绩的基础上，还有进一步挖掘的潜力。我站在岭南音乐圈外，感到有几个方面如您所说的尚需“提升”一步。首先是继续收集整理广东省的传统音乐。自 20 世纪以来，经过几代音乐家的努力，对广东的各类歌种、乐种、剧种、曲种的音乐进行了搜集整理，特别是经过二十多年来编纂四大民族音乐集成，大体上弄清广东各种传统音乐的情况。但从积淀深厚的岭南音乐丰富的蕴藏量来看，其内容还不够全面深入，在一些领域还有遗漏和空白点。对岭南音乐的深入研究，掌握全面的基础资料是至关重要的一环。其次，纵横的比较研究尚待加强。岭南音乐的产生和迅速发展一直处于开放性的多元化生态环境中，善于吸收古今中外各种音乐的营养并化而用之，这是广东音乐后来居上的重要成因。因此，研究岭南音乐需要将岭南本土音乐与外来音乐结合起来比较探讨，方能总结出与时俱进的经验，进而揭示其不断“提升”的奥秘。再次，可以毫不夸张地说，岭南音乐史是一部不断进取和传播发展的历史。过去是这样，现在是这样，将来还是这样。因而，从未来学的角度进行前瞻性的探讨，展望今后的发展倾向，也是岭南音乐研究的一个重要课题。这些想法仅是一个局外人的建议，不知有无参考价值。

王：您的这些建议视见高远，对岭南音乐文化问题的研究提供了一个重要的学理思路。谢谢！

岭南音乐的文化守望[①]

——访民族音乐学家冯明洋教授[②]

一

王少明（以下简称王）：冯老师的书《越歌：岭南本土歌乐文化论》，我和我的研究生都很感兴趣。这本50多万字的专著，2007年荣获第六届中国音乐金钟奖理论评论二等奖，以此书为代表的一批成果，是您近六十年来研究心血的结晶，无疑成就了您在岭南音乐研究领域的翘楚地位。我们觉得，这同您的研究方法、研究取向，如文化分析、文化阐释等有关，很有特点。今天我带研究生来，师生一起访谈，边谈边上课，请冯老师就从书名《越歌》谈起好吗？

冯明洋（以下简称冯）：好的！翘楚地位不敢当，但音乐文化研究的方法和命题，确实是我长期坚守着的。您称我为岭南音乐的文化守望者，这很恰当，“守望”二字比翘楚更真实可爱！

王：文化，实质是人化，是人类创造文明、创造历史并令其人化的过程。研究文化现象，首先是人类的初始文化，应该是音乐！但也有人说文化的初始现象是诗歌，是文学，还有人称文学为母学的！

冯：中国文学史上最早名篇《诗经》是唱的，欧洲文学史上最早名篇《荷马史诗》也是唱的。音乐作为有声文化，伴随语言、劳动呼号，创造了人类最早的初始文化，而音乐从摇篮曲到婚礼歌，到葬礼歌，伴随人的一生。研究人，研究文化，从音乐开始。“通过音乐，了解文化，进而更多的了解人类自己。”是我六十年来研究工作的基本主旨。

王：尼采把音乐看作是比其他任何艺术都更为根本的艺术。尼采和叔本华所建构的新本体正是以音乐为基础的。

---

① 原载《粤海风》2017年第4期。

② 冯明洋，著名民族音乐学家、广东省当代文艺研究所研究员。

冯：尼采和叔本华的唯心主义学说，一直被批判、被忽视，这是不科学的。

王：唯心还有认知、审美、宗教、道德意义上的。佛教就渗透着这四个方面，其本质是一种心性即生命层面的。

冯：佛教有个重要派别“禅宗”，六祖慧能创立于广东南华寺。其寺庙音乐也是岭南文化重要组成部分，被视为宗教音乐研究专题之一。

王：不仅宗教音乐，还有巫、巫术、巫文化、巫觋音乐等也值得研究。美学家李泽厚在其《己卯五说》里讲到巫和人类的情感、意识、心灵紧密相连的关系。

冯：古代南方巫文化相当发达，岭南民间至今仍有巫术、巫歌流行。20世纪60年代暑假我带学生采风时，曾遇一位老歌师仙逝，为等候远方亲属而在屋内停灵三天，只在床头置清水一碗，请巫师绕灵唱歌，炎夏酷暑中遗体完好不腐。当地人说是巫术灵验，我认为是巫师在歌舞中发动气功而产生磁场，保护遗体使然。《越歌》一书也曾提到此例，强调岭南巫觋歌乐研究不可忽视。

王：巫文化是楚文化的重要特征，也是楚文化浪漫主义之源，对于岭南音乐文化应有直接影响。

冯：有书可证，西汉刘向《说苑·善说》中记述的《越人歌》便是一例。

学生：冯老师说的《越人歌》在冯小刚导演的电影《夜宴》里作为宫廷歌乐引用过。有人问电影里的《越人歌》是怎么回事？

冯：《夜宴》里的《越人歌》原封不动引用了原歌词，但曲调是作曲家谭盾自己创作的。为此事，《广州日报》记者在采访《越歌》一书获奖情况时问过我。我说过是两回事。第一，原来的《越人歌》是一位越女船工在船上向船主人楚王子单独唱的情歌。电影中用作宫廷歌舞群唱，不一样。第二，史书中记述的《越人歌》有词无曲，电影中的《越人歌》原词一字不差，但曲是今人创作，不要误认为是古歌。

学生：误认为是古歌的例子确实有。如课堂讲音乐史，有人借用后人配乐的古歌放给学生听，例如《诗经》中的《关雎》《伐檀》《硕鼠》等，都有后人配歌，容易被学生误认为是古歌。

冯：我也给学生听过，虽然说明是借用，仅仅“借曲知词”而已，但总会被误传、误解。

王：杨荫浏先生最反对这样做，指出他们是“伪歌”。远古尚无记谱法，后人根据近世的琴曲、筝曲、琵琶曲、民歌等附会编配，而以讹传讹，后患无穷。

学生：《广州日报》2009年7月11日有这次访谈记录，发表时标题直称电影《夜宴》里的《越人歌》系伪歌。

冯：访谈中我也引用“乐由心生”“唯乐不可以为伪”等古语，批评那些伪歌，但是并无指责电影音乐和谭盾的创作之意。

王：古代诗歌大多是唱的，《诗经》《楚辞》《越人歌》等都是先秦经典，虽有词但无曲，很遗憾！

冯：既然是民歌，是口头文化，民间总会有传承线索。有学者提出横向比较、逆向考察等方法，我也做过实验。例如：把古代《越人歌》词对照湖北编钟《楚商》曲，再比较现代壮族《船歌》词曲，三者叠置，比较研究，就感到《越人歌》可能仍活在今天壮族民歌中。这种认知，说到底还是源自于对整个人文历史分析研究的结果。

王：这种横向比较、逆向考察的实例，我院学报在2011年和2013年都有冯老师的论文发表，同学们可以找来看看。现在请回到《越人歌》文本和本事的研究吧！

冯：战国时，越地属楚。楚共王之子鄂君子晰舟游越水，“会钟鼓之音毕”，船工越女歌起，直面向王子抒唱爱慕之情，王子急步向前应之。一个“拥楫而歌”，一个“举绣被而复之”。两相交映，充满浪漫情怀的王子和自由自在的越女，把楚文化和楚文化的特征鲜活地留存在《越人歌》中。

王：这种楚文化的浪漫主义精神和越文化的自由自在形态，两者交融的实证是可信的。《越人歌》和刘向的记述含有很多文化信息，音乐方面明显吗？

冯：刘向记述中的“钟鼓之音毕”，引起我对20世纪90年代湖北编钟博物馆来广州展演的《楚商》曲，和20世纪60年代采风记录的壮族《船歌》词曲，同《越人歌》三者对照的兴趣。结果是三者极为近似。值得注意的是，《楚商》和《船歌》均为商调式，而今日的壮族民歌乃至整个越裔民歌，主要的多数的为徵调式。商调式只占极少数并多为古歌。

学生：商调式与徵调式也是近关系，影响应是直接的、显著的。

冯：对！语言学家的话也启发了我。相传在越汉杂处的漫长历史中，从古代的越语、越歌、越文化，到现代的粤语、粤歌、粤文化，其演化进程的中介是楚语、楚歌、楚文化。这又引起我联想到华夏族群大迁徙、百越族群大融合、岭南各族大整合大重建的途径，以及大整合大重建进程中，语言音韵和民歌音调的比较分析。以现代方言和民歌为据进行逆向考察，分别对西北、中原、吴越、楚越、岭南等地的方言与民歌进行排比，结果也是徵调式为主、为多、为近似，并多有商徵互融、互变、互动的现象。影响明显。

学生：这些研究在《越歌》的“越徵”调式体系一章中也曾提到。书中还有专论“多声音乐现象”的章节，这也是岭南音乐文化重要特色！

冯：岭南越裔各族民歌，包括壮、侗、仫佬、毛南、汉族，都有多声部民歌，是岭南文化宝库中的一大亮点！其多声部的形成与发展，都有自己的独特背景和多种文化元素。特别是多声进行中的大二度音程结合，歌手们掌抚耳背、拉长歌

声，享受着被称为“蜜蜂嗡嗡声”的“很甜的”长音碰撞乐感，彰显出一种特别的原生的野性的审美情趣。这一点，正是你们研究音乐美学的一个特色课题。

王：《越歌》的多声部研究章节，还有两点值得关注。其一，关于多声音乐形成的“文化背景及亚文化因素”，不仅颠覆了“中国没有多声音乐”“中国多声部源于欧洲”或“类似欧洲模式”等说法，而且总结出了中国民间多声音乐形态学的南方特色。其二，多声音乐的“腔调体系”和“腔口理论解读”。通过“腔口论”，进而提出“调歌论”和“并唱论”这三大基础理论。这令民族音乐学界普遍关注。

冯：谢谢！这两点也希望同学们仔细阅读。作为岭南地方音乐学专业研究生，也希望有同学继续立项，深化研究。很值得！

学生：我们还注意到关于《越歌》的文化积累、文化品格、文化趋向，书中的阐释也是一般民歌研究所没有的，理论性、深刻性、普遍性，令人信服！

冯：借助文化学方法是深入音乐分析的重要手段之一，当然也不是唯一的。

学生：老师对越歌“文化取向”及“文化品格”归纳——以自然为基础的人生本位取向：主体性品格，以家庭为基础的群体本位取向：民族性品格，以伦理为基础的礼仪本位取向：规范性品格，以个性为基础的整合本位取向：内向性品格。这四条不仅升华了《越歌》的本质特色，也把越裔民歌和整个传统音乐的关系说清楚了。

王：冯老师的研究，总强调岭南音乐要联系岭南文化和人文历史进行分析研究，强调探析音乐所蕴涵的人性述求、人文关怀，乃至岭南人的文化属性。《越歌》一书挖掘了岭南越裔各族群体及其方言音韵、民歌音调的来龙去脉、现状、特色，共构成一部具有历史文化厚重感的宏大叙事著述。这就抓住了本质和特色。所谓中国特色，正是由各地区各民族的典型特色共构而成的！

冯：文化背景和人文历史，是音乐分析的两大支柱。《音乐研究》2013 年第一期《中国当代音乐学家》专栏，介绍我为“传统音乐学家和中国音乐史学家”，我未表异议。因为我确实是“中国传统音乐学会”和“中国音乐史学会”的早期创会理事。但我的研究仅限于岭南地区和近现代史两个局部。

王：这是两个紧密相连的局部。除《越歌》外，还有一本研究抗战史的《浩歌》出版。

二

冯：是的。全称是《浩歌：桂林抗战音乐文化活动纪实》，这是我 1984 年开始带史论专业学生，分别在抗战中心城市桂林、重庆、武汉、北京等地采访抗战老人及当地图书、档案、史志馆站，收集整理的涉桂音乐史料汇编。20 世纪 80 年

代真理标准讨论的热风，使此书编纂略有“离经叛道”之嫌。故历经磨难，五删五改，三十年来未能出版。如今，要特别感谢我们研究所现领导的真知灼见，决定排斥一切障碍，作为建所50周年的成果，邀请武汉大学出版社已于2015年2月出版。其实细看书稿，并无“离谱”之处。

学生：障碍是什么？

冯：书稿扉页有两条宣传语，当时不太合适。其一，“国共合作，创抗战文化，传烽火浩歌；全民协力，促文化多元，兴时代强音！”用史实述说全民抗战、全民音乐、全民文化的真相，强调“合作”“多元”等有悖舆论一律的传统宣传理念吧！其二，“岭南文史的光辉一页，近代音乐的珍贵文献”。当时的出版社、学报，部分编辑人员反对。认为桂林不属于岭南，认为“珍贵文献”只能出于延安。总之，不符合“一元化领导”的抗战观！

王：能出版就好。全民抗战，全民共创抗战文化，如今已成世人共识。抗战史料，是历史真相的纸质载体，谁写的都很珍贵！

冯：没错！例如《浩歌》上册收录的“桂版抗战音乐文论与歌曲选”，各方面人文包括国共、桂系、民主青年、自由人士等的各色作品都有。下册收录的“歌剧研究、歌剧选曲及原创歌曲20首”，更是桂林抗战音乐活动独一无二的重要文献史料。别处都没有了！其历史影响，现实意义，学术价值，理论建树，都是无法取代的！

王：大家注意到，2015年纪念抗日战争胜利和世界反法西斯战争胜利的全球活动，世人瞩目、世人共认，那是全民的战争、全民的胜利，不是一国一党一军一地所专有的。

冯：《浩歌》一书出版过程的坎坷，正是坚持“全民抗战”历史真实、坚守“桂林抗战文化”多元特性，而被“极左思潮”折腾三十年的真实记录。

王：对于星海，对于《黄河》也有同样的问题。

冯：星海虽未到过桂林，但他的作品、他的言论，对桂林多元文化全民抗战的音乐活动，影响都很显著。他的《黄河》，不仅有大合唱的形式，而且还被演剧队改编成舞台造型、小型歌舞、街头活报等多种形式，机动灵活，经常表演。

王：《黄河》影响太大了！时至今日，世界各地的华人不分政见，都在传唱，特别是每年的抗战胜利日，群唱《黄河》已成全球华人仪式性的重要活动。

冯：全球华人同唱《黄河》，有力证明“全民抗战”历史真实不可“修正”，同样道理，全民唱《黄河》也证明“全民星海”历史真实不可否认。

王：我明白，《黄河》和星海在抗日战争中的影响是全民性的，其历史地位也应是全民性的。不应仅属一国一党一军一地所专有！

冯：我在冼星海百年诞辰纪念学术论坛的发言《全民的抗战，全民的音乐，

全民的星海》，正是主张实事求是，请星海走下“神坛”，回归民间，同全民一道，同全世界人民一道，唱好《黄河》，唱好抗日歌，这是最好的宿命，比什么“旗手”“方向”“领军人物”等专有荣耀更接地气，更符合星海精神和星海人格！这样，星海的历史地位更高更广更大，而不是更低更小！

王：听说这个发言稿，会前曾同星海女儿冼妮娜交换过意见，她也认可。

冯：是的！她不仅认可这一点，还对钢琴协奏曲《黄河》在“文革”中加入《东方红》也讨论过。我直言“不爽”！我指出《黄河》创作于1939年，《东方红》出版在1942年延安整风以后，时间有背历史，不真实！重要的是，把黄河精神归结为“大救星”的恩赐，既违背《国际歌》精神，又不符合“人民创造历史”的唯物史观，对“全民抗战”的史实不是“升华”，而是否定！

学生：钢琴协奏曲《黄河》改编得都很好，就是《东方红》加得有点意外。作品的配器、段落结构、主题发挥、钢琴技能的发挥，几乎是淋漓尽致，激情满怀，感人至深。

冯：正因为发挥得好，感人至深，才更应顾忌到全球、全民、普世性。我在境外参加学术交流时，许多热爱《黄河》大合唱，或也爱协奏曲的同行，都表示《东方红》的加入，使他们失去了很多学习、排练、演出的机会！你们说，这是“升华”，还是降低！

王：这不仅是意识形态问题，归根结底还是文化范畴的事。艺术作品，艺术标准和政治标准，孰重孰轻，说到底是价值观，是文化的核心！也是美学人的审美价值核心！

冯：太对了！哲学家、美学家的升华！

王：桂林抗战音乐活动，不愧为岭南文化宝库的“光辉一页”！我还注意到，不仅《越歌》的理论研究、《浩歌》的史料研究，都是置于岭南文化大背景下的深度研究，而且对于整个民族音乐和音乐史学，都强调文化背景和人文史料的整体研究！

冯：这正是第三本书《音乐文化论稿：音乐学的文化学视野》所要展示的。为此，也称其为《越歌》与《浩歌》研究的“延伸与扩展”。

三

学生：同学们注意到这本《音乐文化论稿》内容更多，涉及方面更广了。冯老师在研究中也借鉴了文化人类学的方法吧？

冯：答案是肯定的，但研究过程的实践又是多样化的。书稿开宗名义，第一部分就是“研究方法的研究与实践”，展示了我1986年至2006年二十年间对于

方法论的多种探讨。

王：我院老师近二十年曾参与到广东音协和贵所主办的“广东省音乐文化学术研讨活动”，大概是各种探讨中的一种吧！带有明显的“音乐文化人类学”特征！

冯：没错！我是中国人类学学会会员，学会总部设在厦门大学。我和我所已故研究员费师逊兄是广东最早的会员，我俩同时还是早期的中国音乐家协会会员，中国传统音乐学会和中国音乐史学会的创会理事。1988 年至 1999 年十多年间，我俩还联合广东音协赵宋光主席、余其伟副主席和我所前所长林凌风女士，五人共同发起并举办了“广东省音乐文化学学术研讨会”（论坛）达十年之久，每年活动的研究成果，分别发表于《星海音乐学院学报》《广东艺术》《广东音乐研究》（音乐研究与创作）、《人民音乐》《音乐研究》《中国音乐学》《文化参考报》等。音乐文化学方法是当下世界显学音乐文化人类学进入国门前的偶遇巧合，确实经历过八十年代初欧洲民族音乐学和文化人类学理论的启发，注意到民族学、人类学、文化学等方法，对于音乐学研究的现代价值，在切身体验中产生了“音乐文化学”的灵感，其主旨语“通过音乐，了解文化，进而更多的了解人类自己。”这里囊括了音乐、文化、人类三个关键词，虽未采用“音乐文化人类学”一词，但旨意和方法是吻合的。都是为了“人”，为了了解人类自己！

王：对！了解人和了解文化、了解音乐，三点一线，缺一不可。三本书似乎都围绕这个主旨。首先，关于越的概念，是了解越文化、越人、越语、越歌的基础。

冯：越歌，是岭南文化的母体，越裔族人是岭南人的主体。

学生：请老师说具体些！

冯：《音乐文化论稿》第二部分《岭南本土音乐及音乐家研究》中，多次提到岭南地域、岭南人种、岭南文化、岭南音乐（包括方言音韵民歌音调）等方面的变迁、沿革、论证。首先，关于岭南地域。自秦置“岭南三郡”（南海、桂林、象郡）始，其地域版图即以今广东、广西、海南、香港、澳门五省区为中心，周边的福建、江西、湖南、贵州、云南、越南国北部，均有部分入图。其次，关于百越文化。岭南三郡古属百越之地。先秦之越地，史称“自交趾至会稽，七八千里，百越杂处，各有种姓。”即指自今越南北部（交趾）至浙江绍兴（会稽），包括整个东南沿海和珠江流域在内的大片弧形地带。而“各有种姓”者，主要是吴越、瓯越（西瓯）、闽越、南越（扬越）及其土著原居民古番禺人、古仓吾（苍梧）人等支。

学生：这些先民创造的百越文化和现在的岭南文化是怎样的关系呢？

冯：岭南文化的形成与发展，我分为三个时期，分别为岭南音乐的源、本、流。其一，商周至汉唐：百越文化积淀与岭南音乐之源；其二，唐宋至清末：岭南文化兴盛与岭南音乐之本；其三，清末鸦片战争至当代改革开放，出海入世：珠

江文化拓展与岭南音乐之流向。

王：可见，岭南音乐文化研究必须一手伸向古代（百越文化积淀），一手伸向未来（珠江文化拓展）。这些内容，书中都有详细论述。同学们可仔细读书。现在请冯老师讲讲越歌的来龙去脉吧！

冯：越人越语越歌的来龙去脉，可以说是中华民族历代大迁徙大融合，在岭南地区的一个大缩影大封存。首先，本土族群是其主体。岭南人的先祖，可追溯到古人类“马坝人”和新人类“柳江人”两支。商周时期，分别繁衍为古番禺人和古仓吾人等。周末战乱，西北骆人东迁南下，路遇吴越移民，合为骆越人，继续南下西迁，定居于今粤桂边地。另部吴越人南下瓯江，与东越人合为瓯越人。其中一支定居闽东，史称东瓯人；另一支西迁粤桂北，史称西瓯人。

学生：还有南越人、闽越人呢？

冯：南越人由本土的古番禺人、古仓吾人，吸纳了古扬越人、山越人等融合而成。闽越人，由吴越人、瓯越人南下福建，同古闽人融合而成。其中一支沿海西迁，定居潮汕的一支，同本土越人融合并汉化为潮汕人；另一支继续沿海西迁，定居雷州的一支，同本土越人融合并汉化为雷州人；另一支继续南下渡海，同本土古琼人融合并汉化为海南人；未汉化的几支，分别形成后来的黎族人、壮族人等。他们都是古越人的后裔。

王：中华民族大迁徙的史料很丰富，是研究民族音乐文化变迁的重要参考。岭南各地区各民族的沿革发展，在音乐学领域也有相应参考吧！

冯：首先，各地各族民歌中的《迁徙歌》《离乱歌》《唱祖先》《祭祖歌舞》等，各族老歌师们的口述历史，传歌唱歌的口诀、谚语、口头理论等，都是重要参考。其次，对现有的本土民歌，参照迁徙史、移民路线、沿途的民情风俗、方言音韵、民歌音调等进行横向的比较分析、纵向的逆行考察，发现其间的相近、相似、对应因素，进而做出音乐学总体梳理。其三，对民歌的词曲、音像、图文等进行综合排比、去芜存菁、整体判断，便不难获得学术结论。

王：这三步法，就是冯老师所强调的人文历史文化分析在音乐学方法论方面的实际应用，也是书稿《音乐文化论稿：音乐学的文化学视野》之主旨。

冯：这些内容，书中都有翔实论述。例如现实生活中的岭南五省区的人口，从各地方各族群的方言音韵、民歌音调的文化分析中可以认定，岭南越裔族群包括汉族的广府人（粤语粤歌）、潮汕人雷州人海南人（闽语闽歌）、客家人（客语客歌）、桂柳人（桂语桂歌）、平话人（平话歌）等，畲族人（畲语畲歌），壮族人（北部方言北壮歌、南部方言南壮歌），侗族人（北部方言北侗歌、南部方言南侗歌），仫佬族人，毛南族人，瑶族（拉咖方言瑶歌），黎族（黎语黎歌）等。

学生：通过方言音韵和民歌音调的文化分析，可以知道各地方各民族的横

向区别。那么，纵向区别呢，例如现代族群的越裔区别？

冯：问得好！上述现代族群，各自的方言音韵、民歌音调中，都含有古代百越族群同外来移民融合过程中残存的古音古韵，这在书中都有具体论述。现在已知的越裔区别如：少数民族壮侗语族的壮族属西瓯人（北壮）和骆越人（南壮）后裔，侗族、仫佬族、毛南族、黎族、畲族人属南越（扬越）人的后裔，汉族五种方言的广府人和客家人属南越（扬越）人后裔，潮汕（包括雷州、海南）人属闽越人后裔，桂柳人属古桂国（圭）人后裔，平话人属古代北方军人后裔，是一个北方方言岛的特殊群体。

王：音乐学的文化学视野，把百越文化的来龙去脉梳理得如此明了，这已经不止于民歌音调研究层面，还力求站在心理积淀的角度，运用分析心理学方法，深研越歌文化的心理积淀，很有深度，很有见地。

冯：分析心理学方法通常把积淀比喻为岛屿，分为三层次。其中，意识（也称个人意识的觉醒）部分如高出水面的岛尖；个体无意识，如随潮汐运动时隐时现的岛腰；集体无意识，如永不出水的岛基，是人类祖先记忆痕迹的仓库，时代传承，不断积累。集体无意识现象，往往蕴藏在原始神话、图腾崇拜、祭祀仪式、风俗民歌中，既是一种积淀，也是一种文化发生、发展、发扬的过程。

王："积淀"一词，是美学家李泽厚提出的。他说：要研究理性的东西怎样表现在感性中，社会的东西怎样表现在个体中，历史的东西怎样表现在心理中，就要把理性的、社会的、历史的东西"积淀"为一种个体的、感性的、直观的东西，通过自然的人化的过程而实现。因此，他也把积淀分为三种：原始积淀、艺术积淀、生活积淀。冯老师不仅把分析心理学方法，也把哲学美学方法应用于越歌研究。可喜可贺！请举个案例谈谈。

冯：还是说最富岭南文化特色的多声部民歌吧！我提出多声部民歌的发生、发展、发扬过程的三段论，正是文化积淀的一个岛屿。其一，图腾崇拜之集群歌舞即"集体无意识"的多人多音多声混唱，是多声民歌发生及其积淀的"岛基"；其二，婚制变革之群唱运动即"个体无意识"的二男二女异音异声对唱，是多声民歌发展及其积淀的"岛腰"；其三，歌唱自由人生与性爱的"并唱"或"重唱"即"个人意识的觉醒"，是多声部民歌发扬及其积淀的"岛尖"。这些内容，书中都有实例论证。

王：关于"积淀"的实例，同学们还可关注书中的有关章节。关于"越歌"的概念，还有一点，即越粤二字的关系如何，也请给同学们讲讲。

冯：越粤二字在古籍中曾经通用。但我接触的史料中，秦汉及其以前多称越，唐宋及其以后多用粤，或粤越并用。这是因为前者史称百越之地，民歌概称越人歌；后者自唐初全国设十道时，"岭南道"一词正式进入史册，"岭南文化""粤

地”之谓逐渐形成。我采风时听到的一首《粤字歌》很有意思：“水从天上来（指第一笔），米在水田中（指田中米即水稻），田在云雪上（指古人祈雨的粤字下方最后一勾），粤成生南风。”

四句歌正好唱出了“粤”字的三个由来，“天水”“稻田”“求雨”。末字唱出了“粤”越同音同性，“南风”唱出了越粤共同的水文化鱼米文化一脉相承的文化属性。变字不变性。很精准！

学生：还有“广”字呢？别的省都有山、河、湖等为名，广东、广西之名怎么来的？

冯：这要从古仓吾说起。《逸周书》曾有越地古仓吾人向周王朝晋献“仓吾翡翠”的记载。古仓吾（苍梧），地大物博，除今梧州地区外，还包括萌渚岭、九嶷山地区（传说中的舜帝南巡驾崩地），即今粤、桂、湘三边大地，其当年繁华中心地曾名“广信”“广南”，位于三边中心及即今粤桂交界地。唐置岭南“道”，宋元间一分为二，改置东西二“路”，分称“广南东路”“广南西路”，均以水上交通著称岭南。

学生：水上民族一定丰富多彩。

冯：今梧州地区，位于珠江两广之间，被称为浔江与西江的交界处，加之北来的桂江（漓江）在此汇入珠江，这里便形成了三江汇流的水上交通要镇。特别是桂江其上游漓江源头又与北上的湘江源头相近，秦凿“灵渠”沟通湘漓，使长江珠江两大水域畅通，梧州更成为历史上统一岭南开发岭南的要港。20 世纪 60 年代梧州采风，收到水上婚俗民歌一套（数十首），据传梧州又是岭南主体民歌——咸水歌的发源地之一，音乐资源厚重。近年梧州准备筹建“苍海新区音乐园”，包括音乐文化展示、音乐文化教育、音乐文化养生、音乐文化制品等专业园区。其中的展示园区，设有“岭南音乐文化博物馆”和“音乐厅”等，试图彰显其岭南音乐文化“中心地”和“发源地”的特殊地理人文优势，值得关注。

王：注意到咸水歌，并冠以“岭南民歌主体”这个词。据悉，这和历史上的疍民和疍家音乐有关！

冯：说得好！疍歌不仅是岭南音乐的主体，而且疍民疍语也是粤人（广府人）粤语的主体。

学生：这似乎涉及整个岭南汉族人不同群体、方言、民歌的来龙去脉了。请道其详！

冯：《音乐文化论稿》一书中有表格展示，岭南越裔，如今有少数民族七个和汉族五个方言群体。前面已谈到少数民族，这里简介汉族的粤、闽、客、桂、平话人五个群体。其一，粤方言群体。主体由本土古越（番禺）人和苍梧人融合了南下的疍家人和巴楚人等而逐渐形成的，现代表为广府人。现代粤语粤歌中留存的粤楚古韵，是研究岭南文化、中原文化乃至中华文化的珍稀声音载体。其二，

闽方言群体。主体由本土的南越(扬越)人和西迁的闽越人等长期融合而成,现代表为潮汕人,沿海西行的雷州人(雷语雷歌)、海南人(琼语琼歌),均系同宗异体。其三,客家方言群体。主体由本土的南越人和南迁的中原人等长期融合而成。现在的粤赣闽三边以梅州为中心的客语客歌客家文化为代表。全球有华人处皆有客语客歌传扬。其四,桂柳话人。汉语北方方言西南次方言的桂林人和柳州人,其先祖史称圭人。《山海经》有"邽山",《甘肃通志》称其为伏羲"画挂台",位于天水西北。商周时已东迁南下,一路植树育人,圭人爱木,命名桂树。春秋战国之际定居湘南命名桂水、桂阳。《逸周书》称为"桂国"。岭南统一前后,桂林柳州一带的桂语桂歌桂文化逐渐成熟,其中所承载的原住地、迁经地和桂柳地等多种元素融合的痕迹,也是岭南音乐文化的特色之一。其五,平话人,广西的桂南、桂北有两种平话,都是古代中原官兵陆续移居岭南而逐渐形成的"个别的北方方言岛"现象。其语、其歌所含中原文化与百越文化相融的元素,也是岭南音乐的珍稀物种之一。总之,以上所有的中原元素如今在原地难见,而这里都存活着。

学生:冯老师常说研究岭南音乐等于研究大半个中国音乐,研究岭南音乐的文化背景人文历史等于研究整个中国文化。原来尽在今天的"宏大叙事"中!

王:"微观简述"也不错!岭南音乐文化,特别是民歌的人文价值、美学价值,怎么说都不为过。冯老师还常说:"通过音乐了解文化,进而更多的了解人类自己"。今天关于本土各路民歌来龙去脉的简介,也正是同学们了解文化了解人类自身的一课,人类创造音乐,音乐张扬人性。此"人"乃大写的"人"!

冯:王老师是音乐哲学家的思维方式,更深刻了!

王:总观音乐文化研究,实质就是研究人,人的生命现象,人性!这就回到了根本!

冯:生命就是人性,研究人性,音乐人生。第一课是聆听和研究民歌,第一曲就是情歌,正如《关雎》居《诗经》首篇一样。有些老歌师直指:"关关雎鸠"唱的就是男欢女爱之情。还明示:"男女之事性为大,无性则无人(类),无人(性),何以为歌。性情、性格、性命,性为先。性生情,情生爱,爱生各种感情、感受、感悟、感动心曲方为歌"。

王:老歌师的话言简意赅。我们学哲学、学美学和音乐学专业的,理论上争来争去,民间歌手几句话就说到了根本,其实不管是达尔文还是弗洛伊德的观点,早已指出:音乐就是人性最原始最纯粹的表达,情歌就是性本身的升华!感谢这些老歌师,他们是真正懂歌、懂情、懂性、懂人的人!可惜,历次政治运动少不了会被批斗,人为的灾难不断破坏民歌的本真生态!

冯:不仅民歌,整个音乐文化生态都亟待救治!

学生：《音乐文化论稿》一书，冯老师把民歌研究扩大到音乐文化生态的多方面研究，同学们也十分关注。

冯：这本书是最近三十年来的论文选集，也是80年代文化讨论热的产物。文化学视野引发我对整个音乐文化生态的关注，特别是在流行文化大潮冲击下，同全民音乐生活息息相关的几个方面分别做了些研究。如第四辑"歌曲文化、二胡文化、广播音乐研究"这三个领域都是群众音乐文化导向的基础性问题，第三辑"乐评、史论、文化批评"等，都是专业音乐文化趋向的根本性问题。

王：还有"附录"部分关于《越歌》的出版简介和书评，对同学们阅读很有指导意义。末篇《中国社会科学报》记者访谈《文化研究的根基在脚下》很有总结意味。记者把冯老师的研究工作纳入社会科学大视野，把音乐学的文化研究浓缩为"根基"，而且指向"脚下"，更是化龙点眼，发人深思！

冯：感谢出版社编者的简介和记者的点评，也感谢王老师的解读，你们都是知音。

学生：老师这里的三本书越读越觉得"音乐文化"学海无边，越觉得冯老师本身就是一本读不完的大书。

四

王：回到民歌和文化研究的主题，我觉得审美、美学作为人类文化活动的必需，也应回归到文化大视域综合研究。

冯：文化研究归根结底是一切学问的基本功。民歌和歌乐文化研究是一切音乐专业必修的基础理论和基本功。然而，在流行文化席卷世界的当下，传统音乐文化生态形势堪忧。回到《越歌》一书，我在第十章专门论述了"岭南乐歌的继承与发展"在其文化指向、文化建构、文化转型、文化守护等方面进行阐述的基础上，提出了十多项文化发展"对策建议"，期望引起政策规划者的注意。

王：顶层设计者关注是一个方面；另一方面，传统音乐的传播和民间音乐的生态又是任何力量无法阻挡的，包括人为的或自然的。

冯：常言道：山不转，水转。山，阻隔传播；水，通畅传播。岭南文化得天独厚，山水共济，融会贯通。这正是我们研究的特殊意义所在。

学生：水，是文化传播畅通之道。古代百越文化和近现代岭南文化都应属水文化吧？

冯：没错！百越族群习水善舟，崇拜蛇龙。水歌、船歌、咸水歌编织成歌乐文化的主体，蕴涵有丰厚文化信息。2003年底相关部门提出的"泛珠经济文化共同体"（广东、广西、海南、福建、江西、湖南、贵州、云南，加香港和澳门）"9＋2"

规划，是使珠江水域和珠三角九个出海口的经济文化资源充分整合利用，带动十一省区携手出海入世，我在书中形容为新时期的珠江大合唱，称之为“百越文化的回归与重构”。

学生：当年“9+2”规划刚出现，冯老师就提出岭南歌乐文化研究的大文化观、大珠江观、大音乐观、大雅俗观、大越歌观，以及“本土歌乐文化发展对策建议”，现在重读仍然觉得很重要，很有用。

冯：出海入世的取向和指向，始终是百越文化积淀、岭南文化兴盛、珠江文化拓展等不同发展阶段，历史共通文化同质的水文化属性所决定的。

王：近年“一带一路”的伟大战略发展形式，更把海上丝路起点之一的岭海以及“泛珠江经济文化共同体”纳入了全球战略大局。

冯：“岭海”和“泛珠”地域优势之一，首先还是人文地理优势。丰厚的百越文化积淀和跨区的壮侗语族文化，在整个东南亚乃至环太平洋沿岸都有同宗同质包括歌乐在内的人文联系。

王：水文化是人类的普世文化，歌乐文化是人类的终身伴侣，是元文化。冯老师对岭南歌乐文化的研究，既有“我注六经”，也有“六经注我”。所做的历史考察、科学论证、大胆设想和音乐分析，不仅从文化学视野阐释，而且从文化精神的向度去守望。这是同行同类研究所罕见的。今天同学们也有了亲身感受，作为音乐学专业研究生，冯老师有什么具体建议吗？

冯：第一，先贤有言：“音乐学，请把眼光投向人！”。我也曾多次强调自己的研究主旨为“通过音乐了解文化，进而更多地了解人类自己。”可供同学们参考。第二，音乐学术的基础研究是民歌文化研究，任何学科、任何研究方向有没有这个基础，成果大不一样。第三，民歌文化研究更是整个传统音乐系统研究的基础。中国民族文艺十大集成志书的出版，各省市自治区都有自己的分卷，《中国民间歌曲集成》（以下简称《集成》）是率先出版的样板之一。相继出版的曲艺音乐、戏曲音乐、民器音乐、歌舞音乐等《集成》是自《诗经》以来最伟大的系统工程，凝聚着几个世纪十几代人的成果，可惜被束之高阁，少人问津。我曾就《集成》后工程多次呼吁音乐学家们的关注，收效甚微。希望你们这一代学子注意起来。第四，研究方法要多样化，文化阐释结合音乐分析只是其中一种。研究学术的目的只为学术本身；研究方法，也只为选题自身的特点和需要。不去想什么标新立异，追寻什么学派，打造什么学科，创建什么体系等等，方向要纯粹，方法要多元。第五，传统文化、民族音乐所蕴含的人文精神，是音乐学人共同的核心价值，爱人，崇仁，学文化，做音乐，都要想着真善美。文化学、美学是平民百姓日常需要，也是音乐学人的基础知识。学好，做好，是我们的基本功。同学们共勉！

潮州音乐研究的拓荒者

——访潮州音乐名家陈天国[①]、苏妙箏[②]夫妇

王少明(以下简称王):陈教授,您尽管年事已高,但仍然活跃在民族音乐研究的前沿。您和老伴苏老师都是研究潮州音乐的专家,你们研究并出版的系列成果,使你们成了岭南尤其是潮州人的一张文化名片,其声望享誉海内外。我首先想知道的是,你们是如何走向潮州音乐研究的?

陈天国(以下简称陈):我出生于广东潮州,为避日寇飞机的轰炸,父亲在我出生2个月便去了越南。父亲留下来的一支秦琴,是我最喜欢的"玩具"。1948年父亲回国后,我就跟着他学习秦琴和椰胡,后来还玩过笛子。上初中后,潮州市民间乐团成立,我和几个喜欢音乐的同学便去乐团拜师,拜潮州有名的蔡戍子先生为师学习二弦。上高中后便参加了学校文工团。高中即将毕业时,有位朋友叫我去考广州音专(星海音乐学院前身),我就到汕头参考,结果考上了。之后师从潮州音乐演奏家、教育家苏文贤老师学二弦、琵琶等乐器,后来成了苏文贤老师的女婿。苏先生能演奏很多乐器如二弦、椰胡、三弦、琵琶,还有箏、秦琴等。我的很多乐器都是师从苏文贤先生。学这些乐器对我以后的理论研究有非常大的帮助。现在我教音乐理论都要求学生要学会乐器,才会懂它的来龙去脉,这个实践非常重要,理论和实践应是统一的。那时,我家很穷,靠助学金生活,假日无钱上街,假期也无钱回家,连父亲去世也没路费回家,所以全部时间都用于练琴、学习和思考问题。我的练琴时间相当于其他人的两三倍。1961年苏文贤老师要赴西安参加古箏会议,我为他记谱整理了一份古箏教材,从此也学了潮州古箏。1962年,我大学毕业留校任教,先后开过潮州秦琴、椰胡、三弦、二弦和广东民间乐谱、潮州音乐概论、潮州音乐研究等课。

王:苏老师,您出身书香门第、音乐世家,您父亲作为潮州音乐一代名宿,您

---

① 陈天国,潮州音乐研究名家,广州星海音乐学院教授。

② 苏妙箏,潮州音乐研究名家,琵琶演奏家。

能谈谈他的情况吗？他对你们影响如何？

苏妙筝（以下简称苏）：我父亲1907年出生于潮州古城。他天资聪颖，爱乐如命，在学乐、研乐、奏乐、传乐中度过自己的一生。他生前是广州音专（星海音乐学院前身）一名民乐教师，著名潮州音乐演奏家、教育家。父亲对音乐可以说酷爱，不论在什么情况下，音乐都是不放弃的。父亲一共养育我们兄弟姊妹六个，四女二男。我大姐苏巧筝学的是古筝，原系星海音乐学院研究所副研究员，现定居香港，是香港演艺学院、香港浸会大学的兼任教师，香港特别行政区考级委员、香港校际音乐节的评委。我是老二，学的是琵琶。小妹妹苏素筝学的是古筝、三弦，曾任为星海音乐学院民乐系副主任。大儿子苏章鸿，学的也是古筝，曾先后任过广州市歌舞团团长、广州市群众艺术馆馆长、广东省非物质文化遗产保护中心主任。我父亲对于我们这些孩子都尽心地培养，他的培养是根据我们各自的情况，能掌握什么便教什么乐器。他的传授是非常严格的。我是学弹琵琶，琵琶需要很强的技术功底，我练琴常练至手肿，连筷子都拿不了，连我母亲和外婆都看得心疼，可父亲对我一点不放松。当时若没有我父亲这样严格要求，我也没有后来这种童子功。我1947年出生于潮州，8岁便跟父亲学习潮州音乐和琵琶演奏，9岁就与姐弟们登台表演。1960年，我不满13岁就成为广州军区战士歌舞团的学员，1963年考入了广州音乐专科学校附中，1965年成为海南军区战线文工团的一名团员，1969年转入南海舰队文工团。在文工团历任琵琶合奏、独奏、个人弹唱演员，参加过广州大型音乐舞蹈史诗《东方红》及全国多次调演、会演、公演和录音等活动。

王：陈教授，苏文贤先生既是您老师，又是岳父，可谓亲上加亲，他的乐涯经历您应该很了解吧！您如何评价他的艺术贡献？

陈：苏文贤老师是我一生的榜样。苏老师生前家境贫穷，但他非常之爱音乐，自小当学徒时就喜爱音乐，后到泰国打金。当时店老板是洪派臣的学生，老板弹琵琶，他喜欢听。他看老板不在家，就学着弹奏。当老板有时回来突然听到有人在弹琴，感到惊诧，原来发现是他这个学徒仔。由于看到他有音乐天赋，于是便收他为徒。不久，他把老板的技艺学到手。每年回潮州还找王泽如切磋技艺。因为勤奋苦练，他的技艺日臻成熟，后来在泰国他还教了许多学生。潮州人都叫他做“琵琶苏”。1949年后，他是潮州民间音乐团的艺术骨干。1956年应聘到沈阳音乐学院任教，在那里他开设了潮州音乐专业课。他是1949年后南筝北传的第一位具有影响古筝老师。通过交流学习，苏先生又把北筝双手弹奏法弘扬于南国。1958年苏先生受聘到广州音乐专任教，开设了古筝、琵琶、二弦及弦乐合奏等多门课程，受到学生们的欢迎。他治学严谨、潜心、谦逊，努力学习各派筝艺，倡导古筝艺术的创新和发展，支持古筝艺术的革新。陈安华、饶宁新、苏巧

筝等之所以能成为优秀古筝演奏家，与苏文贤先生悉心培养与影响是分不开的。

王：苏老师，据说您经历很坎坷，几近传奇。尤其令人感动的是，您从死亡线上挣扎站起来后，仍同丈夫一起不遗余力地从事潮乐的收集、整理、教学、研究，为潮乐事业的发展做出不菲贡献。

苏：我是一位退休的荣誉军人。1975年随同南海舰队文工团要到西沙慰问演出时，旅途中不幸翻车受了重伤。受伤后身体非常差，重度脑震荡后遗症，连生活都不能自理，非常失望，以为这辈子与音乐无缘了，后来我经过精心治疗和学佛调心，基本痊愈。1986年，我和陈老师到北京参加全国三弦会议，并受邀在中国音乐学院和天津音乐学院讲学，从此才逐步恢复琵琶演奏和音乐活动。

王：听说你们抢救收集很多潮州音乐文化资料，想必你们家成了潮州音乐文化的博物馆。

陈：我从小就有个习惯，见到一张乐谱便抄一份，看到有关潮州音乐的资料就会去收集它，所以我积累的资料非常多，包括现在一些早已失传的资料，尤其是潮州弦诗乐都在我这里。“文化大革命”时期，这些资料为了不被当成“四旧”，我在这些资料上标上“批判资料”的标签，谁都不敢收了去，这才得以保存下来。

王：其中的内容还有哪些？

陈：潮州音乐种类很多，最主要的是弦诗乐、锣鼓乐（多种）、细乐、佛道乐，此外还有外江乐和潮阳笛套古乐等。广义的潮州音乐还包括戏曲音乐、曲艺、民歌、民谣等。我就准备把前六项全部收集、整理、研究。现在再加一个教学，这是我们的计划，接下来的工作量非常大。其中有关潮州音乐就有十本书，现在已出了九本。在收集潮州音乐的过程中，又收到佛教音乐。原来潮州地区有道教音乐，但是现在已失传了，只有佛乐，所以最后又定下把广东省的佛教音乐收集起来。这样就变成广东佛教音乐与潮州音乐两项任务。我们出的书中，有两本佛乐，其中一本是《潮州禅和板佛乐》，它是从乾隆间1736年有一个老和尚到潮州开元寺，因此得以传下来。经过我们整理后于1995年出版了《潮州禅和板佛乐》一书。此书收录了130首佛乐。另一本是《中国梵呗·香花板》。此外，广府现在有两个版本，一个从清代末年流传到泰国，一直没有改变，此是广府里头的古唱版。此唱版我们已经出版了《泰国华宗赞佛偈语词谱》一书。而现在的广府版，在我们省内就一直跟着广东音乐加花变化，变成现代的广府版。我们准备编辑出版《中国梵呗·广府版》。以前以为是广东省的佛乐唱腔，其实许多佛乐都是跨省份的。故用“中国梵呗”这个词。

佛乐是我国民间音乐的宝库，为我们保存很多古代音乐资料。每个完整的佛乐唱腔系统都有百来首乐曲。其中有一些是一曲可以套唱多词的，有些是一词专配一曲的，也有是一词可配用多首乐曲的。在所有法事系统中，这些唱腔可

以变化无穷，顺应各种大小法事的需要。如禅和板唱腔包含着极其浓烈的广东地方音乐风韵。它发源于广州地区，所以蕴含着浓郁的广东音乐原味。它又在音乐之乡的潮州生根成长，所以又极富潮州风味。它以规整有序的节奏、典雅的旋律，加上那深含人生哲理的经词，使人听了心平气和，脑子清新，顿生佛慧。禅和板仅在潮州尚留一线脉种，然而潮州能熟谙此唱腔的人，也屈指可数，有濒临失传的危险。本书以收集禅和板乐曲为主，也收集了少量香花板及佛曲。这些乐曲在某些法事中，有时相互配用。我们把佛乐记谱、整理出书，以防其失传泯灭。

王：在你们看来，从欣赏的角度上哪个版更好？

陈：各有千秋，各种唱版中有些乐曲的骨干音基本相同，说明有一个同源的根本主体，但流传各地受地方音乐的同化，各地又各自吸收一些地方小调，加上不同语言、不同的音乐风格，故此不同唱腔就有其不同风格。

王：那么哪个是源呢？源从何来？

陈：都是源。源从哪来，这个很难说。我有一篇文章讲“源”有“始发源跟继发源”，就像长江有几千公里，光靠源头的水能流到长江尾坝吗？因为它中途有很多的继发源补充下来才能汇成长江，所以长江有千千万万个源头。同样的道理，我们的观点放到音乐来，就是要仔细研究一个地方音乐以后，找出中国音乐的一般规律。现在我想这个目的我们基本上达到了。就像潮州音乐，从里头提取出很多具备我们中国音乐共同的特点，包括音乐的概念、分类，用什么谱式、什么音律、什么板式，这些都是所有共同的东西，包括它的发展手法，发展手法里的变化因素，调性调体的变化，调式的变化。这就涉及“五调朝元”问题。有一次在全国学术会议上我讲到这个问题。一个调式可以变成五个调式：宫、商、角、徵、羽，按五声音阶来移调，这个对全国互相之间有参考价值。所以我们是从一个乐种深入地研究，了解中国音乐大概的共性，也发现不同地方的特性。这种研究对全国有一定的参考价值，这是我们做的事情，所以我们坚定搞一门深入，这一点在教育学生也是这样的。我是潮州人，就专门研究潮州音乐；你是客家人，你就研究你的客家音乐。如果各地都有这样研究自己家乡地区音乐的人才，那么全中国的文化就能保存下来。如果像现在一味地学习研究西洋音乐，而不去重视我们中国的传统音乐，后果是很严重的。我们自己的很多东西现在都没有了，这点在研究潮州音乐的过程中很有感触。广东佛教音乐也一样，我们眼睁睁看着它濒临危机和失传，所以我们现在要抢时间，手脚稍微慢点就没有了。

潮阳笛套乐是我们的宋代宫廷古乐，有笙、箫、管、笛。曾经一段时间少了两个：笙和管。我们找到的管还是从乡下一个老师傅那买来的，它是宋代的筚篥，吹的音像哭一样，所以潮州人把它叫“哭筚”。经过我们及一些朋友的努力，才把

笙和管两件乐器补齐了，恢复了它的原貌。

王：你们这种忧患意识可佩可敬。著名民族音乐理论家、评论家田青先生曾经有一个非常形象的比喻，他说：民间非物质文化遗产存在的状态就像一个人坐在火车窗前不小心丢失的纸张一样，如果不迅速用手去抢救回来，就会永远丢失。

陈：的确是这样。最近我们去找一个叫做“小品”的乐器，在潮州弦丝乐里头有一个小小的笛子，它不叫笛子，叫小品，只有一个小指那么粗，每个孔像米粒那么大，吹起来非常好听。在弦诗乐里头，像一条游丝一样时隐时现，现在没有了，现在都是用小笛子。小笛子即以前的“小品”，我到处找都找不到，它就在我们身边这样没有了。音乐的东西全靠那个“味道”。我有一个观点，文化上面的假冒伪劣商品太多，都是 do、re、mi、fa、sol，那谁都可以演奏，但没有了那个味道。眼看着潮州音乐、广东佛教音乐日渐一日没人继承，我们不去抢救心里有一种犯罪感。我觉得潮乐非常之好，它的节奏是有序的，旋律是非常之优美。怎样来推广、发展是个大问题。现在我做的就只能是尽量的收集、整理，不让它丢失。若丢失便上对不起祖宗先贤，下对不起子孙万代。

王：我们去年暑假到潮州采风，感受到潮州古城是一座非常有魅力历史名城。文化植根深厚，文化景点繁茂，文化名人辈出。而潮州音乐作为潮州文化具有超越性的标识，它丰富多样，自成一体，身份认同感强，散发着无穷的魅力。从发生学意义，你们觉得它受哪些文化的影响？

陈：潮州音乐是个多乐种、多形式的音乐大家庭。潮州音乐不是一个地方性乐种，它是中国传统音乐在潮州方言区内的积淀、继承、保存、创造和发展形成的，是中国传统音乐的宝库。每个乐种各有其不同的历史，例如：潮州弦诗乐的历史可溯源到唐宋大曲及宋词、元曲等；潮州大锣鼓可追溯到清末的欧细奴，而乐曲的来源则可追溯到宋代的南戏和元曲；潮阳笛套音乐可追溯到宋、明宫廷音乐；潮州佛乐“禅和板”是清乾隆年间从广州传至潮州的，但它在传来潮州之前已在广州和粤北流传了；而“香花板”的历史则更古老。虽然潮州音乐只流行于潮州方言区域内，由于历史悠久，它包含着中国音乐的许多重要信息，成为中国音乐的重要组成部分。

王：1949 年后所有民间音乐一样遭受着几起几落的命运，尤其“文革”期间。有如龚自珍诗所形容：“万马齐喑究可哀”，那是一个“一花独放百花杀”的年代。想必潮州音乐也会遭此厄运吧！

陈：20 世纪 50 年代潮乐处于昌盛期，1956 年潮州音乐演奏家、教育家苏文贤等 8 人应邀参加北京全国音乐周，演出潮州音乐，毛主席等中央领导人观看了演出，并接见演出人员，合影留念。“文革”中由于受“极左”路线影响，在“破四

旧”“打砸抢”的浩劫中，潮乐劫数难逃，遭到史无前例的破坏，形成了历史的断层。改革开放初的20世纪80年代，潮乐在元气大伤后逐步恢复生机，但现在青黄不接的局面使整个潮乐尚处低潮，许多珍贵的资料几乎濒临失传，真正能担当得起传承使命的人微乎其微。

王：在抢救和整理潮州音乐和广东佛乐方面，你们可谓功德无量。你们节吃省用，在没有任何经费的扶持下，将有限的钱和精力用在抢救、收集、整理、研究、出版潮州音乐和广东佛乐这些十分有意义的工作上，并为潮州广播电台录制了20讲全套《潮州音乐讲座》。在你们脑海里已没有“节假日”的概念，大年初一，你们仍陶醉在研究工作中，这项工作几乎占去了你们所有的时间。如今，你们的足迹已经遍布潮汕、省内外及东南亚等地。你们把对潮州音乐和佛乐研究当做你们生命的一个重要组成部分，实属难得！

苏：我们是在争分夺秒地干这项工作，千方百计在与时间赛跑。因为人的生命是有限的，而要做的工作却是无限的，我们只要将自己有限的生命，去做一件对人类社会有益的事，那我们的生命也就活得有意义了。这一意义在于：第一，我们所做的这项工作，使原来散落在民间的潮州音乐得以收集、保存，不致失传、泯灭；第二，使原来民间的潮州音乐和广东佛教音乐从无序状态进入有序状态；第三，使原来民间的音乐从实践形态进入到文字、乐谱和理论形态；第四，从我们的工作体会中，总结出对传统音乐文化的认识，在社会上产生了良好影响；第五，从我们对中国的一个乐种的收集、整理和研究中了解到中国音乐的共性，也为其他乐种的收集、整理、研究工作提供了经验。

王：早听说你们经常到泰国寺庙采风，一去就是几个月，同寺庙神职人员过清心寡欲的斋戒生活。我记得因为你为泰国佛教文化所做贡献，泰国公主诗琳通还致感谢信给你们。

陈：有一套广府版佛乐是从广州光孝寺请师父来泰国教唱，从清末民初一直在泰国流传下来。我们俩花了十几人次跑泰国把这套佛乐收集起来整理出版了《泰国华宗赞佛偈语词谱》一书，经御封泰国华宗大尊长仁得上师校审印可，全书共收入“忏板类”乐曲44首，“赞偈类”乐曲32首，“焰口”全套唱诵45首，总计121首，出版后作为礼物送给泰国诗琳通公主，以促进中泰两国文化交流。诗琳通公主通过泰国驻广州领事馆给我们寄来了一封热情洋溢的感谢信，感谢我们为泰国优秀佛教文化所做出的贡献。

王：你们收集、整理、研究潮州音乐、佛教音乐近30年，成果颇巨。出版了哪些著作？还有哪些有待出版？能对你们研究成果的价值做点自我评价吗？

陈：我们先后出版了《潮州大锣鼓》（与苏巧筝、陈镇锡合作）《潮州禅和板佛乐（与释慧原合作）《潮州音乐研究》《泰国华宗赞佛偈语词谱》《潮州弦诗全集》

(与大儿子陈宏合作)《潮州古谱研究》《潮州音乐》《潮阳笛套古乐》《中国梵呗·香花板》《中国古乐.潮州细乐》(与陈宏合作)等著作。最近与陈宏合作完成了《苏文贤先生潮州筝曲150首》的书稿。待编的还有《中国梵呗·广府版》《中国梵呗·丛林版》等。再后,如果身体许可,我们还有许多书要待编。

至于评价问题,我们只觉得很惭愧,要做的事情很多,但能力和时间有限,只是尽力能做多少算多少。根本的一条就是不要让这些优秀传统文化失传泯灭。

王:你们也组织一些演出活动吗。

苏:帮忙组织一些会演,但不搞比赛,这样大家可以互相学习,互相促进,才能提高。

王:你们认为,现在民间传统音乐所面临的主要问题是什么?

陈:一是对传统音乐的抢救。如果连本体的东西就没有,何谈传承、创新、发展?二是如何发挥好传统音乐的教育功能。音乐是最深入人心的,不需要语言文字。潮州音乐也好,佛乐也罢,像很多好音乐一样,其最大的功能能直接调整你的心态,协调你的阴阳。我觉得音乐界应该组织起来,摈弃偏阴偏阳的音乐,要发展能把人的善根发掘出来的东西,以造福子孙万代,这就要靠音乐的社会教育。

王:您的观点很有见地。孔子说过:"君子务本,本立而道生"。任何东西没有本,就没根没魂,没根没魂就谈不上道生。所谓"本",就是民族的"根"与"魂";所谓"本立",就是要求要固根守魂。只有固根守魂,才能拓开一条民族文化传承和发展之道。当然,本立而道生也包含个人的修为。

陈:音乐是一种极好的修身养性艺术,重要的是最终能达到根净、心净的境界,这样就无所不通了,而音乐正是达到这个境界很好的阶梯。最近我们一直在倡导"享受音乐"的观念,现在音乐被作为一种成名成家、争名夺标的手段,从小学生到专家教授,很少人真正享受到音乐,确实可悲。

王:但我有一个观点,用哲学的角度来探讨问题,就是说你刚才说的音乐作为一种途径,通道、通神、通佛。但是还有一个从本体的角度,音乐就是一种神,"乐神",但这按哲学的角度,双方本体都是一致的。

陈:哈哈,凡"体"都是一致的,讲神、佛比较抽象。其实就是天地人的本体,这就是自然,好的音乐是天地的正能量,与神、佛一致。好的音乐与人的本性、良知、智慧是一致的。可惜现在人心浮动,利欲熏心,好的音乐不多了,很多久经考验的古曲现在也没有人欣赏了。

王:但是中国传统追求这个"体"或"神"或"道"方法是悟、冥想、体证,用哲学家冯友兰的话说即"负方法",但现在一些人对传统音乐过多地使用科学、技术或逻辑的方法。结果技术越发达,科学越发达,"体""神""道"则离我们越来

越远。

陈：我们做的工作，是让听的人也受到教育，唱佛乐不是唱给佛听，而是自己听。

王：中国音乐不是表演性的，而是自娱自乐。表演是给别人听的，而自娱自乐则是求得自身生命的喜悦。站在佛教角度，就是获得生命的一种“法喜”。

陈：不是表演，而是讲“修”，自娱自乐本身就是“修”的一种。佛教就是讲“修”，经过自己的修法，出来的东西不再是单纯的音乐，而是透露出一种做人的哲学。

王：的确，中国文化对待“修”是很认真的。不单佛教，儒道两家都讲“修”，而“修”的核心是心性。儒家讲修心养性，道家讲修心炼性，佛家讲明心见性，所以中国文化也叫心性文化。尤其到北宋之后，心性成了中国人追求的最高本体。在中国修心性就像您说的，是一种做人的哲学实践。

陈：我们把对音乐的研究同个人的修炼尽力结合。人有饭吃、有房住、有衣穿，生活过得去就好。我们连衣服都很少买，我们经常都做些好事，一些山区较穷，闹水灾，我们便发动亲戚朋友收集一些东西寄去，尽量把钱省起来用在这些事情上。不管有没有人支持，我们能做便尽量去做。生活上我们是非常之清淡。

王：你们真是德业双修、德艺双馨啊！

陈：现在不少外国人反而在学习和运用我们的传统，而我们中国人对自己文化中的德行传统反而不重视，只是单纯追求音乐的技巧或眼前功利，把古圣先贤倡导的音乐用来修心养性、社会和合、教化社会等良性作用都丢了，这是很不应该的。

王：用《心经》上说的，这叫“颠倒梦想”。听说你们借助研究和演奏潮乐尤其是佛乐，实际上是在做一种修行的功课。

苏：是的，人生有很多功课要做，做好了就功德圆满。我们收集、整理和研究潮州音乐和佛乐，事实上就是在做功课，这是一种修炼或修行。

王：西方重技术，中国重艺德，融合了人性，包括中国人创作，古代人创作都是精雕细刻的，但不图名利。

陈：是多少人沉淀下来的，古代人加工改变乐器，不为名利，只为更好地保存传播这件乐器、这种音乐。而现代人改变古代的东西是为了出名，把它扭曲了，后果很糟糕。我现在听戏曲，如粤剧、越剧、黄梅戏等，已不是原来味道。

王：您对当代音乐如何看？它对传统音乐有何影响？

陈：我说一句不太好听的话，“人类在摧残音乐，音乐也在摧残人类。”我们中国的传统音乐旋律是优美的，节奏是有序的，但现在一些新的作品都打破了固有有序的节奏。音乐怎样叫美呢？阴阳协调便是美。任何一种艺术都是讲究不

要极左也不要极右，走极端就麻烦，物极必反嘛！音乐走极端也对人不利，破坏人的身心健康。最近有则报道说，欧洲出现新纳粹用音乐来煽动各族歧视的情况，这也是同样的道理。这走极端之后就会破坏社会的安定，破坏人的身心平衡，这些都非常有害。所以怎样引导音乐对社会有好处、对人类有好处，这关系非常大。但这些又不能绝对脱离现代社会人的需求，所以如何解决这个矛盾，就需要音乐家、理论家和各方面的人来研究将来如何发展。

可惜的是，现在传媒界，“有奶便是娘”现象多了起来。他们中缺乏传统知识、有较高理论的人太少了，尤其执掌大权者不仅不懂音乐，甚至摧残音乐。他们从功利出发，喜欢一些低级趣味、过分娱乐化的东西。传统的正气得不到弘扬，真正宝贵的东西没人要、没人懂。

王：你们不受功名利达的诱惑，倾全家之力收集、整理、研究潮州音乐、佛乐，并取得颇多成果，这体现一种神圣责任感和使命感，为音乐界所仅见。

陈：我们一家人都上阵致力于潮乐和广东佛教音乐收集、整理、研究工作。说老实话，一本书看起来非常之简单，但实际精力和时间花得非常之多，如若稍微疏忽便要出错。现在两个儿子都在帮我们打印谱，电脑排版。不少亲戚朋友劝我们自己开课收学生，这种收入颇丰、名声又好的职业不做太可惜。我们仍然不为其所动。别人家里很多“纸字”（潮州人对钞票的称呼），我们家里很多字纸，收集的资料堆得到处都是。我们没有随波逐流，长期默默地执着于潮州音乐和广东佛教音乐的抢救收集、整理研究和教学事业。人的生命是有限的，工作和事业是无限的。我们每个人在这一生中，只能认识事物的一个阶段的状况，也只能做一个阶段的工作，而且必然有所遗漏和不够尽善尽美的地方，只好留待后人去继续工作。但是每一个人，只要尽自己的力量，去做一件有益于人民大众的事，也就不枉了这一生活着的意义。

王：你们最难得的是坚守，一辈子默默无闻坚守着自己所喜爱的事业，尤其从这一事业中找到生命的“法喜”，从有限的人生中去创造无限的意义，这种人生既是一种智慧，也是一种觉悟。

陈：的确，我们也从中找到一种喜乐，找到生命的一个支点，我们的精神财富是很足够的。

王：你们不仅在收集、整理和研究上功德无量，而且特别注意传承工作。你们在传承上做了哪些工作？

苏：我们就希望后继有人。在音乐方面中国人现在是坐在宝山不知宝。广东在这方面是得天独厚，潮州更不用说，我们要懂得自爱和珍惜。说到心愿很简单，我们要培养更多的人来原版原貌、原汁原味地体现和发扬潮州音乐、广东佛乐，使其能够健康存活。

陈：不管潮乐还是佛乐，我们一直重视实践，要自己能演奏、演唱，这样我们就能教学。2004年，我们为广东省佛教协会组织了一个佛乐团，从招生到教唱、组织节目等，搞了三个月。当年9月在黄花岗剧院演出《粤海梵音》一台节目。同年，我们又到潮州岭东佛学院教唱禅和板佛乐，使这个濒临失传的唱版又在潮州活跃起来。我和儿子陈宏在星海音乐学院开《潮州音乐概论》课。我和夫人还开佛乐选修课。最近，应马来西亚有关部门邀请，将到那里讲学一个月，年底还要再去。此外，我们每次回潮州都会开一些讲座。不久前还专门回潮州义务开班教授已将失传的潮州“二四谱”等。

王：在潮州音乐或佛乐的传承和发展上面临的问题是什么？

陈：现在最大的问题是传统文化断层以后，形成了青黄不接的现象。文化都是有传承的连续性的。传统音乐是传统国学中的一个组成部分。自从“新文化”运动以来，国人把国学与满清的腐败划上等号，再加上一些出国镀金回来的所谓权威，大力推广欧美的所谓“新文化”，错误地以西方的东西为“先进”，以传统的东西为“落后”。在这一百年所经历的三四代人之中，这种观念泛滥全国，而且形成国学（包括传统音乐）的断层。人们不懂传统的东西，无从培养兴趣和爱好。中国学西洋以乐器设置专业，运用西洋音乐的整套课程和教学规范，中国传统的地方乐种，在音乐院校早就消亡或可能被“转基因”了。中国历次外族入侵都没有亡国，这是我们有强大的民族传统文化的根基，外族只有被我们同化，否则他们统治不了中国。而今我们的民族文化如果被转了基因，那中华文化就危险了。

最后，希望大家认真唱唱我们的国歌：“中华民族到了最危险的时候！”

王：您的这种忧患意识可佩可敬，但愿中国“复兴之梦”有待、有期。谢谢！

致思于岭南古筝学派的构建

——访古筝演奏家陈安华教授[①]

王少明(以下简称王)：您是一位有思想建树的古筝演奏家，曾提出建立岭南古筝学派的设想，您这一想法是怎么提出来的？有何意义？

陈安华(以下简称陈)：这一提法最早是在20世纪80年代，但见诸文字是在我1990年出版的《中国岭南筝谱》一书中。后来于1996年的全国音乐研究所工作会议上，我在以《关于建设中国岭南古筝学派的思考》为题的发言中，比较系统地阐述了建立岭南古筝学派的思路。我觉得局限于民间的古筝音乐，往往只能满足于一时所兴，很难提升与发展。只有建立一种学派，才能更好地把岭南筝乐推向世界，成为世界音乐文化的一部分。

王：关于建立岭南古筝学派的想法，古筝界有什么反响？

陈：有人支持，也有人反对。反对的理由是潮州筝是潮州筝，客家筝是客家筝，好像两种筝是风马牛不相及的。这种观点是狭隘的，没有看到它们都是在岭南文化土壤上生成的，具有相同的特色。但要使这种自发的特色变成"自为特色"，就要把客家筝、潮州筝以及粤乐筝整合起来，建立学派。正是基于此，我才第一个提出建立岭南古筝学派的设想。

王：您提出这种设想是否意味着这一学派已胎在腹中了？

陈：岭南筝派作为流派，我认为还是存在的。有成为学派的因子，但还没有正式形成学派。学派不是说我们这一代人能形成的，我们只能是开个头，只是呼吁、建议。没有学派并不等于没有可能建立学派，只要经过努力，是可以建立的。

王：您不仅提出建立岭南古筝学派的设想，还做了一些深入研究，特别是把古筝学派和流派区分得很清楚，作为建立学派的理论依持，这是一个颇具创见的区分。

陈：搞清流派与学派的关系，是我从事古筝演奏研究的一项工作。

---

① 陈安华，著名古筝艺术教育家、演奏家，当代岭南古筝流派传人代表，原广州星海音乐学院教授。陈教授已于2016年3月5日去世，享年76岁。该访谈完成于2012年5月。

我认为，流派和学派是两个不同的概念。流派必备四个条件：第一，有大量的民间乐曲遗存和深厚的文化土壤；第二，有广泛的群众文化基础和自发的、自娱自乐的活动形式；第三，有浓郁的地方特色与风格；第四，有突出的代表人物。就流派而言，客家筝派和潮州筝派都具有这个特点。学派是在流派的基础上建立起来的，是流派的一种文化自觉。它的存在至少也有四个条件：第一，有较高的理论建树和成体系的研究成果；第二，有一批新创作的作品，这些作品能融岭南地区各家筝乐于一体，既能保留原有各自筝乐风格，又能相互融通，反映时代精神；第三，无论创作还是演奏，要能体现传统的审美理念、风格形式与现代技术的完美结合；第四，有一批训练有素的研究和演奏人才及其中的代表人物，并且能够薪火相传。总之，流派是基础，学派是升华。流派和学派分别所具有的四个条件是我研究的成果，不是抄袭。岭南有三大乐种，各有自己的特点，从学派尚可吸收不同的东西，变成新的东西。

王：如果岭南古筝学派建立起来了，是不是显得“四不像”呢？

陈：毛泽东在《同音乐工作者的谈话》中，提出要搞出“非驴非马”的东西。将来岭南古筝学派的作品，就是要像毛主席说的“非驴非马”，听起来既像潮州筝乐，又像客家筝乐，但都体现了岭南地方特色。“四不像”本身并不坏，因为本来相互融合的过程就是混合与转化的过程，其结果都会“四不像”。坏就坏在不成体系，没有活力，感动不了人。

王：也就是说，要把几个不同的东西融合成一个新的东西，就先要把它们拉开进行对比，形成一定的张力，这有如张弓射箭，只有先拉到极限，才能物极必反，然后再深入进行混合转化。是这样吗？

陈：是的，你的这种比喻很有道理。

王：这个任务无疑是很艰巨的。您能否举出实证例子来说明它的可能性呢？

陈：譬如广东音乐名家刘天一的粤乐名曲《纺织忙》，就是一个典型的“非驴非马”的作品。虽然人们一开始不承认它是广东音乐，但时间一长，不照样承认吗？曲中的很多音调是汉乐，变奏手法又是潮州的，他的曲子在岭南三个乐种都有，这也没有什么不好。繁荣和发展岭南古筝学派，采用刘的模式是一个可以参照的路子。

王：一提到岭南筝派您就两眼发亮，您肯定有比较成熟的思路。怎样致力于这一学派的建立呢？

陈：南派的东西本来是我的强项。但由于我的精力有限，只能作一些力所能及的工作。第一步，我要尽量把岭南音乐的三大乐种在民间流传的名曲整理出来。第二步，我要研究其演奏风格。既要做到继承，又要做到创新和发展。第

三步，如果精力尚可，想站在文化的角度，开展一些整合性的研究。其中，客家箏乐的研究无疑会占有重要地位。要完成这三步，单靠自己的力量是不够的。主要还是要借助年轻力量，将来的工作主要靠他们来完成。

王：您是“南派箏王”罗九香的高足，从建立岭南古箏学派的角度，对于罗九香留下的箏乐遗产，应该怎样处理继承和创新的关系？

陈：从继承的角度，我基本上掌握了罗九香的演奏风格，即罗九香演奏的曲子，由我再来演奏，可以充分体现罗九香的风格，能掌握到这种程度是不容易的。著名的古箏演奏家曹正曾住在罗九香家，他告诫我：“你要好好跟罗老师学，把他的东西学到手，一个音、一个韵也不能变，要原原本本地教给你的学生”。罗九香的两位堂侄罗曾良、罗曾优，也是客家古箏的爱好者，来广州听了我演奏得《出水莲》，他们说一听就是罗九香的。从演奏版本、句子、风格，到颤、按、揉、滑音都是罗九香的。广东汉乐名家李德礼听了我的演奏也说：“听了你的演奏使我想起了香公（对罗九香的尊称），你的演奏和香公是一个模式。”很多外地学生学弹我的演奏不那么容易，因为我学的是罗九香的，没有改它，他的几种滑音我都掌握了。但我在罗九香的基础上有创新。我与罗九香的不同在于：罗九香弹得东西要平一些，功力很好。而我弹得东西发展了。我在强弱、速度的处理上弹得对比突出，句子变化有强弱、快慢。

王：您对罗九香演奏风格的发展是一种本能的体悟，抑或是研究的使命？

陈：既是本能，也是出于一种理论上的考虑。我是学院派出身的，在系统的技术理论训练上与罗九香一辈还是有一定的差异。对曲子，我可以在技术和理论上做出分析，能系统讲出一个所以然来。

王：对古箏的演奏，您是如何看待形似与神似的关系？

陈：处理好形与神的关系，对于古箏演奏是非常重要的。形似是演奏的动作，是基础。神似是提高、是升华。模仿是形似，创新是神似。就继承而言是形似，就发展而言是神似。就流派而言是形似，就学派而言是神似。为什么要提学派？这涉及箏乐的理论品位或文化品位。我们不能像老艺人只能演奏，我们不仅要能演奏，而且要能讲、能写，要搞出一套理论出来。

王：你们这一辈可谓是里程碑式的。因为在你们之前，绝大部分是老艺人。即便像罗九香，也未能完全摆脱民间艺人的特点。因为他们毕竟没有受过系统的音乐教育。就演奏而言，他们堪称一代大师。但在理论上，由于时代与他们自身条件的限制，就难有什么建树。而下一代人本应该可以超越你们这一代的，因为他们受到了良好的教育，可以学到许多系统的技术理论。无奈时代同时为他们提供了许多商机，金钱的诱惑使他们不能自已，特别是对民族的东西漠然置之。这对形成和发展流派和学派是否会带来障碍？

陈：罗九香老师也有较深的文化修养，文笔很不错，还有一些精到的理论探索。如他的遗作《琴况二十四则警句》就是这一探索的成果。罗九香来自民间，但如果他后来不走向学府，也可能属于纯粹的民间艺人。事实上，在民间还有一些艺人，他们的演奏水平并不见得比罗九香差，但由于他们不愿意走出来，所以就自生自灭了。

现在年轻一辈的古筝人才，不乏优秀者，正如你说的那样，由于有过多的商机诱惑，使他们不能沉潜于学派的努力。但我还是相信他们中有人愿意作这种努力，关键是如何培养和引导他们。

王：您不仅是享有盛名的古筝演奏家，也是满园桃李的教育家。您为了致力于岭南古筝学派的建立，成功地把自己的审美理念和教育理念运用到古筝教学实践中，为社会培养了许多筝艺人才。能谈谈您的教学吗？

陈：我的教学分为两个层次：一是培养高级古筝演奏专业人才；二是培养业余爱好者。多年来，经过我的努力，培养了一批像李伟、任飞等出类拔萃的古筝专业和业余演奏人才。还有我的两个孩子都是我培养出来的。儿子陈蔚旻，毕业于星海音乐学院古筝专业，留校任教，现正在攻读中国音乐学院民族音乐学硕士学位。女儿陈潇儿，从星海音乐学院毕业后考入北京首都师大，攻读古筝专业研究生。他们应该说也是比较优秀的。

王：您的教学理念是什么？怎样实践这一理念的？

陈：首先，要树立古筝教育从儿童抓起的理念。这是因为在早期音乐教育中培养的音乐技能，在某种程度上来讲，是中后期教育所无法超越的。研究成果表明，儿童的音乐才能在10岁前就显露无遗。所以我十分重视对儿童的古筝教育，对任飞的教育就是我教学中一个成功例子。

其次，要把乐教和德教结合起来。古人把教育看作“时雨春风”。对儿童的教育就是要掌握儿童的生理和心理特点，寓德教于乐教之中。我的每个学生都有很好的德操。在上课之前我总要花上十几分钟进行德教，发现他们德行上有什么问题就及时加以纠正。我说一句话，往往顶他们的父母说一万句话。

王：对创立岭南古筝学派，您有什么预期？最大的期望和最大担心的是什么？

陈：预期很难说，这既需要几辈人的努力，也要看客观条件是否成熟。就我个人而言，现在只问耕耘不问收获。我最大的期望是，岭南地区音乐家能携手合作，共同打造出既具有地方特色，又有一定文化品位的音乐创作作品及理论研究成果。最担心的是人才的培养。现在民乐的人才有断代的危险，必须引起我们的高度重视。本科教育是基础，研究生教育是关键。将来学派的形成和发展，重在研究生层面。

从“前卫·中卫·后卫”到“新东方音乐”[①]

——访作曲家曹光平教授[②]

一、“陌生化”的创作理念:“前卫·中卫·后卫”

王少明(以下简称王):2001年由中国科学技术文献出版社出版了您的专著《前卫·中卫·后卫》,全书分作品和论文两卷,达百万字之巨,是您二十多年创作和研究的结晶。我深深被您的创作和研究精神所折服。首先被其书名所吸引。它看上去好像是打篮球的专用术语,奇怪的是,您居然把它同您的音乐创作理念结合起来。这算是一种“异缘交配”,您是怎么做出这种联想的?

曹光平(以下简称曹):这本书主要是把1978~2001年的创作和研究成果结集出版。“前卫、中卫、后卫”这几个词并不是我的创造,但是我第一次把它引入音乐。我使用这几个词与体育有一定的借喻或隐含关系,但不完全,因为有的受到西方艺术思潮的影响。首先说前卫这个词,它源于法国。我母亲是学法语的,直接受其影响。前卫是西方的产物,它包括美术、雕塑、建筑等艺术各方面。前卫说明超前,前卫艺术主要指欧美20世纪50年代开始的先锋派艺术。中卫、后卫是借用足球、篮球用语,艺术上没用这个词。这里用来与前卫相对应的。

王:如果说前卫可以直接演绎到音乐理念上来,找到一种内在的对应关系,那么体育上的中卫、后卫难以作这种演绎,要使它与艺术上的前卫相对应,肯定有一种联想,或创造性“转释”,我想了解您在艺术或音乐上是如何转释的。

曹:前卫代表新的潮流、新的变革。前卫说明20世纪开始的艺术观念的变化。很多派别与传统观念决裂或突破,是一种超前性的。如音乐就是从无调性开始,包括后现代主义音乐。后卫是说明人类文化继承的关系,就像牛顿说自己

---

① 原载《星海音乐学院学报》2011年第1期。

② 曹光平,著名作曲家、音乐教育家、星海音乐学院教授。

就是站在巨人的肩膀上一样。后卫不是保守，而是继承。中卫相当于孔子中庸之道或折衷。折衷不是贬义，不是折衷主义。事实上，中卫是前卫和后卫的中介，或是两者之间的张力。我提出三个概念是统一的，是讲既要创新，又要继承，即要把三个概念结合起来。

王：这些概念最早是什么时候提出的？提出这些概念的学理意义是什么？

曹：这三个概念最早是我在自己的第二次个人作品音乐会上（1995 年 12 月）提出的。我在策划这场音乐会时，在我音乐会主题的开场白中阐述的观念，就和现在讲话的意思差不多。当时写的三篇论文是从不同角度来说明其意义的。无非强调两点：一是继承，一是创新。但两者又是统一的，只有在继承的基础上才能创新，同样，只有在创新中才能真正继承，决不能否定传统。

王：这些道理在原则上是对的。在理论上讲，统一有两种：一种是抽象的统一，一种是具体的统一。哲学家黑格尔反对抽象统一，认为任何统一都是具体的、有一定基础的。结合您提出的三个概念，您认为应该以哪个为基础？

曹：当然应该是中卫。因为中卫是前卫和后卫的中介，也是形成三者统一的张力结构。没有中卫，前卫与后卫就会走向不同的极端：前者可能以创新为名，摒弃传统；后者可能以继承为名，反对创新。

王：尽管中卫作为中介可以使前卫和后卫保持必要的张力和平衡，但在前卫与后卫的两极，不同的时期是否有所侧重呢？您能否结合中国近现代音乐发展的历史来谈谈？

曹：不同时期肯定有不同的侧重，不同的作曲家在不同时期以及在他的不同作品中也会有侧重。我觉得，中国音乐发展史，尤其近 100 年来，中国作曲家走的这条路总的来看前卫的东西多一些，这主要表现在对中西音乐的体用关系上。这有几种不同的情况：有的音乐家西体中用，有的中体西用，有的西体西用，有的中体中用，当然也有的是中西互体互用。在这几种情况中，中西互体互用、中体西用、西体中用都是中西音乐的相互结合和相互渗透的不同形式。当然，我也不反对西体西用和中体中用，因为这也是音乐发展多元化的表现。从沈心工开始还是主要学习西方，吸取西方的文化养料。到现在，谭盾也好，秦文琛也好，梁雷也好，包括欧美的华裔作曲家，与西方在音乐艺术及其观念上都同步了。我在课堂上讲，中国作曲家在很短的时间内走了至少西方四百到五百多年的路。在五四运动前夕，新文化运动开始，中国民族主义的思想意识已形成。中国旧民主主义革命在爆发的前沿，思想界、文学界以及其他学术界爆发比较早，而音乐爆发比较晚。我讲到从沈心工、赵元任、冼星海、贺绿汀起这个变化很大，再从贺绿汀到谭盾，并不是说后人比前人一定高明，在意识上、美学观念上或技法的运用上各自都有自己的风格特点。当然艺术成就很难估计，不能简单地说

年轻人一定比老年人强，也不能反过来说。但我是个进化论者，相信长江后浪推前浪，年轻人最终会超过他的前辈。

王：一个音乐家如果在某一领域能够做出出色成就，已经很了不起，但您并不满足于此，而是在创作大量作品的同时，还不断做些理性思考，总希望在理性和感性之间找到一种美学的平衡。著名作曲家陈铭志教授曾经对您有过这样的评价："难能可贵的是曹光平在不断创作并承担大量教学工作的同时，努力探索研究作曲技法与风格方面的问题，试图对自己的作品乃至中国音乐创作和世界音乐发展趋势，进行认真的理性思考和总结，撰写了许多颇有见地、观点独到的研究文章"。这种评价是中肯的，像您这样既有颇多创作成果又有不菲的研究成果的音乐家，同其相匹者并不是很多。

曹：其实，我国有很多音乐家都在做这种努力，特别是老一辈音乐家为我们做出了很好的榜样。我总是感觉我们这一辈人经历了很多苦难，忧患意识和悲剧心理总是把我们拉向一种"形而上"观照的层面，总感觉有一种责任感和历史承担感。不愿意为了创作而创作，也不愿意为了某种功利性目的而创作。还有，创作不是仅仅凭一时的冲动，而要建立在一种对人类乃至宇宙生命的终极关怀上，否则，你的作品即便是完美的，但肯定没有深度。另外，你有什么样的创作理念，就会有什么样的创作实践及其作品，而创作理念决定着作品的风格，深邃的创作理念决定作品风格独特的个性。我一辈子都在追求这种独特的风格。

王：您作为一个有思想的作曲家，您的前卫、中卫、后卫就是一种"陌生化"的创作理念，所谓"陌生化"，就是敢于打破旧有陈腐的观念，提出新的思想观念或创作理念。我想您的创作理念一定与您的创作实践须臾不分的。在前卫、中卫、后卫的创作理念中，您是如何给自己定位的？在您的作品中，哪一种理念更为凸显？

曹：我的作品似乎很难绝对的做这种划分。不能简单地说此部作品是前卫，彼部作品是后卫。我80年代的作品，基本上把它看作是前卫作品，但我不以为然。我的第一个获奖的作品是《赋格音诗》(钢琴五重奏)，1985年获全国第四届音乐作品评选二等奖暨广东省鲁迅文艺奖。我的另一个作品，带两面潮州大鼓的钢琴独奏曲《女娲》，1988年在香港举办的当年ISCM国际现代音乐节演出受到好评。别人是从这两个作品才知道我。事实上，我当时已写了很多作品，包括很传统的作品。1998年到台湾参加两岸文化交流，带的是小提琴协奏音诗《情》。这部作品旋律性非常强，放了以后别人都感到很惊异。为什么？概念上别人认为我是前卫音乐家，不应当写传统调性的作品。其实别人对我并不十分了解，在我的作品中有大量传统的东西，当然也有前卫的或处于中间状态的作品。在这三类作品中有些很难绝对化。只是大体倾向传统的因素多一些，或前卫的东西多

一些，它们是互相交织的，这中间有探索、有继承、有折衷、有融合、有创新……

王：几十年来，您除了教学和研究外，以“只争朝夕”的精神创作不辍，创作了数以百计的不同类型的音乐作品。不唯如此，您的大部分作品都有一定的深度。举凡谈到深度，必须满足三个条件：一是这样的音乐作品自身所具有的无限可能性，或创作技法的深刻性；二是所关乎的音乐内容的深邃性，即对我们许多人而言具有恒久的魅力性；三是这样的音乐作品一定具有美学品位和诗的意蕴。您的作品在相当的程度上满足着这三个条件。而要满足这三个条件，不仅要有一定的创作天赋和想象力，尤其要有厚重的文化底蕴、艺术修养和实践努力，我想这些与您成长的客观环境与主观努力是分不开的。

曹：早期的作品，如1979年创作的《无题钢琴小曲七首》和1981年创作的《琵琶行》，是我在四川工作时创作的，是两首用完全不同风格手法创作的作品，后来的许多作品也是如此。我的兴趣有双重性，风格亦有双重性，往往表现在作品中决然不同的写法，这的确与我成长的环境有关。一方面，我出身于高级知识分子家庭，从小父母教我们读《诗经》，背唐诗宋词。我父亲又是一个京剧票友，爱唱京剧。我自己又在四川工作了十几年，尤其是对川剧的学习研究、对中国传统文化有浓厚的兴趣。另一方面，我从小学钢琴，附中以钢琴为主。在上海音乐学院作曲系学习期间，陈铭志教授介绍了一些20世纪现代音乐作品，如斯特拉文斯基、巴托克，使我兴趣极浓。1978年后，接触更多的现代音乐资料，开始研究和借鉴20世纪国外新的作曲理论和技法，并探索自己的道路。可以说，从此以后，我的作品开始循着两条轨道前进：一部分作品更多的是探索，更多的是借鉴现代技法；一部分作品更多的是继承民族和民间传统，在此基础上结合运用现代思维表现我的个性和创造。

王：在您的作品中的确有不少为古诗词配乐，或直接以古诗词为题创作的作品。从内容上无疑是“中体”，从形式或创作技巧风格上也可以说是“西用”，当然也有中国传统的音乐风格或中体中用的。这种创作不仅需要厚重的中国文学底蕴，尤其要有一种能通过音乐来体悟中国诗词中那种具有深邃渺远的诗意意境，我认为一般语言是很难达到的，只有音乐才能表达这种意境。对此您肯定有颇多的感受。

曹：我从小酷爱中国的古诗词，特别崇敬屈原、曹操、陶渊明、李白、杜甫、王维、白居易、苏轼、陆游等诗人。20世纪80年代我以白居易的《琵琶行》为素材，创作了琵琶和钢琴的二重奏，用中国和西方乐器再现了这篇诗的意境。这是我第一次用器乐手段为古诗词谱曲。我还为李白《夜思》谱曲。《夜思》是我20世纪90年代创作的一部室内乐作品，用中国埙、筝配器，抒发了我对这首诗作的共鸣情感。这部作品后来在美国获奖，它力图用音乐表现诗的意境和思念之情。

1997年是我创作作品较多的一年，包括第八交响乐，创作了21部不同风格的作品，可以说都是带有民族特色的作品。其中有好几部受到中国古诗词或文学作品的影响，如无伴奏合唱音诗《长恨歌》、合唱《万绿》、音诗《东方之珠》等。

二、“前卫·中卫·后卫”视域中的岭南音乐及其创作

王：您对岭南三大乐种持何看法，结合您的前卫、中卫、后卫理念，如何看待这三大乐种的继承和发展？

曹：岭南音乐有两个特点：第一个特点是各民系音乐既相互影响，形成了整体性的岭南风格，第二个特点又是各自独立，自成特色体系。从它与其他汉族地区的比较看，岭南各民系的汉族音乐，与江浙汉族音乐不同，与北方汉族音乐差异更大。从岭南三大乐种的内部关系特点看，潮州音乐不同于广东音乐和客家音乐。广东音乐和客家音乐也不同于其他两种音乐。仅就广东音乐而言，又有他自身特点：其一，广东音乐有深厚的地方传统。广东音乐的历史并不很长，近百年来以何柳堂、吕文成等人为代表，在音乐语言上，尽管受到西洋音乐的影响，如大小调的影响，但无论怎样结合，广东音乐的传统特色没有丢。大家听起来很自然，广东味比较浓。应该说广东音乐在吸收西洋东西比其他地方开放些，但他吸收进来后还是融合到广东音乐。其二，广东音乐创新性强。广东音乐原本就是不断地调整、不断地吸收新东西而发展起来，在这一点上广东音乐较其他乐种最明显、最典型。在所有的乐种中它的适应性很强。如从音乐语言上，就把西洋大小调的东西同广东音乐很好结合起来；从配器上，广东音乐用了小提琴、萨克管、木琴等，使之与广东音乐中不同的民族乐器一起演奏，20世纪30年代时就开始用了。这说明它在发展中很开放。这在中国其他地方很难见到。100年来，广东音乐在继承中创新，在创新中继承，从严老烈、何柳堂、吕文成到刘天一再到余其伟，他们都为广东音乐的创新和发展做出了很大的贡献。

王：但就现实状况而言，广东音乐正在失去昔日的辉煌，尽管它已作为国家级非物质文化遗产受到了应有的保护，但隐性危机没有得到根本消解。我认为，一个乐种或一个艺术品，就像丹纳所说，必须遵循三个总体性原则：艺术品本身、艺术家群体、时代精神。就广东音乐而言，似乎这三个方面都有所缺失。您是怎样看待广东音乐这一状况的？

曹：相对岭南其他乐种，广东音乐的危机状况似乎要好一些，如在演奏和理论研究层面这些年来还是不错的。我认为问题出在两方面：一是创新精神减弱了。多年来，没有创作一批能与20世纪50～60年代媲美的作品，演奏的都是一些老作品。二是没有形成一个创作群体，尤其没有几个能集中体现岭南特色的

有代表性的作曲家。尽管有余其伟、李助昕等创作了一批具有影响力的作品，但还远远不够。前年有人写信给省委政府要求重视岭南音乐。省领导组织开了座谈会。我个人感觉，广东音乐家主体的力量并不弱，在全国占中上水平，总体比北京、上海差，但比其他地区要强些。广东吸引了不少人，整体力量不弱，但还是偏保守。保守的原因有各种因素，譬方说，各个作曲家各自为政，没有化零为整。声乐作品容易点，容易得到社会认可。器乐作品就很难受到社会认可，要是加点探索性就更难。总之，广东没形成气候。北京就不同，气氛好，每年有两个现代音乐节。尽管容易引起争论，能引起争论是一个好现象，可以引起社会关注。在广东很难引起争论。某个人出了作品，社会没有什么反应，大家不是很关注。北京、上海就不同，政府、社会、媒体关注度强。广东从某种程度上还不如80年代。我省音乐家也创作了不少作品，他们有很多想法，也有创作，但就是形成不了气候。一是作者本身也有观念问题要突破；二是缺乏音乐批评或评论，如对谭盾的音乐有褒有贬，评论界、作曲界、官方都在关注。广东提出抓文化大省后要好一点，关键是如何抓住这个机遇。另外，你刚才谈到作品的时代精神问题，这个问题提得很好。我们新一代的广东音乐家只发扬民族精神和岭南精神是不够的，也跟不上时代精神。我这里所说的时代精神并不是时尚或时髦精神，而是一种超越性的哲学精神。这种哲学精神总是把我们引向心灵的深处，引向自由的彼岸。现在的音乐家因为受到利益关系的驱动，使他们中的很多人缺乏精神的本性，缺乏灵魂的诉求。就时代精神而言，我们的音乐家不是使自己的作品去引领时代、超越时代，而往往跟在时代后面，甚至有时去一些俗不可耐的东西。

王：一直以来，您非常关注岭南音乐的创作，并站在前卫、中卫、后卫三种不同的角度予以观照。能否谈谈您在这方面的成果。

曹：我是1983年自四川调到广州。到广州后，最早感兴趣的是南海渔歌。我刚来到广州就到汕尾、海丰等地采风。我的第一个成名作《赋格音诗》（钢琴五重奏）两个主题就是采用南海渔歌素材，体裁和手法采用欧洲古典赋格。再如创作的《女娲》（带两面潮州大锣的钢琴独奏曲）、《夜思》（民乐重奏）都吸收了岭南各地音乐素材。1985年，为纪念冼星海诞辰80周年，学院组织我们进行创作。我先写了《黄河随想》，后在此基础上写了第三交响曲《黄河》。我的《黄河》与星海的主题材料没联系，只是与他的精神有联系，用黄河来代表中华民族精神。取用的有岭南音乐素材，后来还演过一次。

王：您无论是创作哪类题材的民族音乐，均大量使用西方技法，那是否会影响本土特色？

曹：不会。我在20世纪80年代写了钢琴和高胡合奏的作品，高胡既然可与小提琴配，那也可以与钢琴配。广东音乐许多著名作品如《步步高》《平湖秋

月》等，全国都在演。如原有的广东音乐和现在余其伟和李助昕等人创作的和表演的广东音乐风格也有变化。但这些风格的变化仍然是在广东音乐范围内的变化，枝丫叶子变了，但根没有变。我觉得是非常自然的。有很多现象看怎么理解，如有一些新派的作曲家，对原始的东西感兴趣，我觉得也对。就像一个伟大的诗人所说的那样：我们所有探索的终点，将达到我们出发的地方，并且第一次真正认识这个地方。真正伟大的音乐是接通古今的。

王：我十分赞成这一观点。记得俄国诗人说过："要使自己的灵魂从卑鄙走向崇高，就应该永远地投身于古老大地母亲的怀抱。"这个"古老大地母亲"就是我们的根和魂，这是不能丢的，这是一种文化自觉。但历史终归是发展的，文明的进步是一个否定之否定的历史过程。或用我刚才的话说，是一个不断陌生化过程。结合音乐发展的历史，您是怎样看待这个过程的？

曹：有些专家认为，昨天的东西比较传统，前天或古代的东西相反和现在的东西正好相吻合，这形成了哲学上否定之否定。这个看法尽管有道理，但也不能绝对化。我认为，举音乐上例子，15～16 世纪以前的音乐，如素歌、牧歌等，这些音乐形式相对来讲，其音乐形态要简单些。17～19 世纪的音乐可以说是对 15～16 世纪音乐的一种否定，一种发展。但他们并没有绝对化，而是大量的从这些音乐中找到新的感觉。20 世纪的新音乐主要对 18～19 世纪某些体系的否定。19 世纪调性音乐是发展最完整、最高峰时期，现在变革就想超越否定它。这要从两方面看：本身 20 世纪对 19 世纪音乐某些体系的否定，是客观的现象，也是进步的现象，正像现代力学对经典牛顿力学的否定一样。千万不要有片面性理解，好像这种否定就是要否定掉所有 18～19 世纪音乐。否定是某些或相对否定，如从无调性音乐对调性音乐的否定也不是绝对否定。但反过来讲，18～19 世纪调性音乐也是对 16～17 世纪的否定。19 世纪音乐是人类音乐发展的高潮，是对人类音乐的伟大贡献。我主张，全人类各个音乐文化精华都要吸收。当然在吸收过程中要突破，可以从这个角度突破，也可以从那个角度突破。现在有些学生都在否定 18～19 世纪古典音乐，如肖邦、贝多芬，认为他们过时了。从更高的文化概念上看是不正确的，其实每个时期都有它的轨迹。至于讲你这个学派你要变是可以的，反过来说，新的学派又可以恢复到调性。20 世纪音乐到 21 世纪的发展轨迹表明，音乐是不断地变革又不断地回归，向前向后有进有退。

三、民族交响乐的形上诉求与现实观照

王：交响乐是您关注的一个重要领域，现在有一种说法，认为"交响乐死了""古典音乐死了""贝多芬死了"。其实在 19 世纪，有的哲学家和艺术家也曾经预

言过艺术的死亡，如黑格尔和丹纳。丹纳说：“科学也带来了许多真正完善的东西，来满足我们种种需要。然而心灵，思路，美梦，再也没有人提了。艺术死了。”我还看了两本书：一本叫《谁杀死了古典音乐》，作者是诺曼·勒布莱希特；一本是《娱乐至死》，作者是尼尔·波兹曼。他们都以古典的情怀，抨击当代音乐人这批古典音乐的杀手。您对当代古典音乐或交响乐的命运是如何看待的？

曹：交响乐发展的高峰是欧洲18～19世纪。出现了一大批创作交响乐的作曲家，如古典主义时期的海顿、莫扎特、贝多芬，浪漫主义时期的舒伯特、舒曼、门德尔松、柴可夫斯基、马勒等。20世纪，交响乐失去了昔日的辉煌，但仍然有一批有影响的作曲家，如肖斯塔科维奇是20世纪著名作曲家中交响乐写得最多的。还有斯特拉文斯基、波兰的卢托斯拉夫斯基等都写了大量交响乐并且非常著名。总之，20世纪交响乐还是有生命的，至于是不是交响乐的黄金时代，有待音乐史学家从总体上去分析。到了20世纪其他音乐体裁发展也很迅猛，交响乐总体的地位有所下降这是事实。交响乐最大优点带有哲理性、历史性、史诗性，在音乐中是最深刻的。在形式上尽管不是最大，如歌剧、舞剧比它要大，但它也是大型的体裁，它是人们哲理性思考、历史性回顾、戏剧性感情的表露。我认为，不能简单宣称“交响乐死了”或“古典音乐死了”。真正有生命、有价值的东西是不会死的，即便所谓的“死”，也会像古诗所言：“野火烧不尽，春风吹又生。”

王：我知道您对交响乐一直有一种形而上的执着，并且把交响乐的创作视为内在生命的第一需要。在创作中，您以切身的生命感受，胸襟宽广、视通古今，既有一种古典的神往，又有一种时代的使命感。这是值得我们年轻音乐家学习的。我国创作有影响交响乐的人并不多，能创作十部以上可能不到5人，而您则位居5人之列。您能谈谈您的创作情况吗？

曹：我认为，创作交响乐与创作一般作品不同，从美学的角度，它要遵循两个根本的原则：一是深刻性，二是完美性。其他作品也有这两方面要求，但一般很难达到。要么有深刻性，要么比较完美，真正使两者结合起来的很少。但真正堪称经典的交响乐不同，它必须两者兼而有之。我在写每一部交响乐都力求达到两者统一。每一部都有新的想法。这些新的想法不一定从技术角度，我写到某一部有一个印记，这个印记是不能动的。具体做些修改是有的，像主题、基本构思等可能根据需要作些变动，这种变动也是服从两种美学原则的。我的第一交响曲是1977～1978年写的，刚好“文革”结束。那时我很年轻，在四川文化厅工作，后来到五七干校。从我个人思想感情的角度，我是搞作曲的，很想从音乐的角度来表达“文革”结束后，对社会、对国家前途的关注和感受。像我这种感受的人还很多，在作曲界有朱践耳的第一交响乐。我和他写法不一样的地方是，他的第一章是回顾过去，而我的写法纯是一种感受。这部作品到现在还未演出过，

将来可能有一些加工的地方，但基本思路不会变。第二交响曲接的比较紧，主题思想包括对周总理的思念。这两部均属无标题音乐。第三交响曲的创作是到广州以后。题为《黄河》，与沈心工的歌曲《黄河》、冼星海的《黄河大合唱》一样，都是将黄河作为中华民族精神的象征。

王：你的第二交响曲演出过吗？您的交响乐创作与西方有什么不同？

曹：没有正式公演，只是试奏。第二交响曲试奏的事与贺老（贺绿汀）有关系。当时是准备参加全国的一个比赛，是我在川剧院写的，但当时我不是四川音协会员，他们通过音协途径推荐比赛，结果我的作品未被推荐。这事后不久，贺老到成都。我因为作品没有机会参加比赛有些想法，后来去找了贺老，他介绍我调到广州音乐学院（星海音乐学院的前身）。当时川音院长、音协主席是一个老干部，贺老把我推荐给他，说我写了一部交响乐。他让峨影当时的乐团试奏一次，但没有公演。我的交响曲从第五到第七由于经济原因没有演出过。我的第八交响曲主题是宇宙大爆炸，有九个乐章，后来公演时改为七乐章。第八、九、十交响曲有一个共同点：最主要乐章不用奏鸣曲式。这和西方交响乐创作有所不同。西方交响乐有一个规范，基本上第一和第四乐章都用奏鸣曲式。我从第八到第十交响曲抛弃了西方奏鸣曲式，改用中国大曲。我在第八交响乐第九乐章（最后）中用的就是中国的大曲。第九交响乐只有两个乐章，没演出过。第一乐章叫赠版，借用昆曲的赠版即很慢很慢，用的是八拍一小节，第二乐章用大曲结构。第十交响乐整个是中国大曲结构。第十一交响曲，标题叫《南方》，表现新东方观念，音乐素材取自中国南方音乐材料。两个乐章，第一乐章是抒情，第二乐章有强烈的戏剧性、动力性。

王：您创作体裁类型多样，风格各异而又不失整体关联性。您有很多获奖作品，赢得了同行和社会的普遍认同，其影响颇巨。然而，您不事张扬，也不为名利所动，完全沉潜于您的音乐事业之中，在当今之世实属难得。您可以概括性地谈谈您的创作成果暨获奖情况吗？

曹："文革"结束以来的30多年，我创作的作品包括十一部交响曲以及舞剧、声乐、民乐、室内乐、影视音乐等500多部作品。其中，《赋格音诗》（钢琴五重奏）1985年获全国第四届音乐作品评选二等奖暨广东省鲁迅文艺奖，《女娲》（带两面潮州大锣的钢琴独奏曲）经中国音协和国际现代音乐协会评选，参加1988年ISCM世界现代音乐节，《攀捧》（为长笛、圆号、大提琴与钢琴而作）1990在美国"第21届音乐作品比赛"中获奖，《夜思》（民乐重奏）1995年在美国长风国际作曲比赛获第一名，《春晓》1996年在台湾交响乐团作曲比赛获奖。我曾成功举行三次个人音乐会。电视台两次为我拍专题片。

我的创作有几个类型：一是室内乐，如《赋格音诗》《女娲》《开平碉楼的回

忆》等。一是大型作品交响曲，写了十一部。1978年第一部交响乐。第三交响曲标题是《黄河》。纪念星海80周年时，先写了《黄河随想》，后在此基础上写了《黄河》。第四交响曲标题是《天梦》。刚好在写电视剧的音乐，电视剧里面有一个主角是青年音乐家。后来导演要我写一首完整的交响乐，有四个完整乐章，规模比较大，其中一部分被用于电视剧配乐。第五到第九交响曲没有标题。第十部是中国大曲，带笛和埙独奏的第十交响曲。最近写了第十一部叫《南方》，该曲用了很多不同素材，有岭南的民歌、有西藏、云南的素材，还有到南方其他地方采风的素材，当然也有自己的主题，主要表达对南方的感受，表达对南方人民的爱。南方是祖国很美丽的疆土，富有文化底蕴和深厚传统。最近几年来南方连续发生各种自然灾难，也激发着我的创作。第一乐章是比较抒情的，第二乐章具有戏剧性，表达了南方人民在灾难面前不屈不挠的精神。其他作品较为多样化，如钢琴作品与声乐、艺术歌曲。在声乐作品中，合唱占有一定比例。合唱作品有20多首，这20多首基本上是90年代到最近写的。有一些合唱团邀写的作品得过许多国内外合唱大奖，尽管不是作品比赛。今年北京搞了一个“帕拉天奴杯”合唱作品比赛，这次参加比赛的作品有几百首，最后选了15首参加决赛。我的两首作品都入围了决赛，其中《天湖·纳木错》获得第二名。这部作品已在国内外多次演出和参赛获奖，最近在北京国家大剧院演出。

四、“新东方音乐”的本体维度与历史守望

王：您提到“新东方音乐”，这与前卫、中卫、后卫一样是一个具有原创性的概念。按照西方图式理论，任何创新总是从新概念的提出开始的，科学、哲学如此，艺术也概莫能外。概念创新包含两种：一是有的概念本身是前人提出的，但后人给它赋予新的含义；二是前人没有提到的，纯属新的创造。任何一种思想体系或艺术体系的创新，离不开概念的创新。如果前卫、中卫、后卫还有所借鉴的话，我觉得您的“新东方音乐”则是一个全新的概念。您对这一概念的内涵与外延是如何理解的？

曹：“新东方音乐”主要是指这样一种音乐风格潮流，即一方面继承了东方古典音乐文化和东方各民族的民族民间音乐文化的精华和特色，另一方面又积极借鉴西方近几百年来音乐文化大发展（包括19～20世纪）的优秀成果，包括音乐美学、音乐技术理论、音乐创作、音乐表演艺术、音乐教育、音乐专业产业管理等领域，再加上东方音乐家的创新发展，形成了新的东方风格。它本身也必然是多样化、多元化的，并且是不断变化和发展的。这种“新东方音乐”的风格和潮流，应该成为现代音乐新的重要潮流之一，它将和世界音乐的多元化其他潮流，

共同构筑人类21世纪、22世纪乃至更长时间的音乐文化，并且积极为更新的潮流开路，准备被更新潮流的替代创造条件。我在2001年一次音乐传播研讨会上提供的一篇题为《条块·新东方音乐·分形·素质教育·"站位"·风格·更新》的论文中提出："现在，新的东方风格应该是当代艺术的追求方向之一。……东方主义与西方主义，或者说新的东方和新的西方，世界主义与民族主义，我想应该是多元格局互补互融的。……东方文明、东方文化、东方艺术、东方音乐新的复兴，他们与西方的艺术新成果共同构筑世界现代文化，这是摆在我们面前的新课题。"关于"新东方音乐"观念的提出，是有学理依据的，我在几个重要音乐杂志上发表。最近在考虑再写些文章，以新东方为主，而不是作为风格。不是像赵宋光他们说中国学派风格，中国音乐也包括在东方音乐内。现在来讲是多元化的，不一定强调同一路子、同一方向。

外延主要是指大地域概念，包括几个不同的音乐文化生态圈，即中国圈（包括港澳台地区圈）、国外华人圈、东南亚圈、日本圈、朝鲜韩国圈、印度圈等。

王：根据我了解的东方各国音乐发展的现状来看，的确，您的新东方音乐的理想已初露端倪。在东方几个主要国家乐坛，追逐西方的专业理论与技术的狂热和民族本体意识的不断觉醒，使得他们出现了许多既具有现代意识、技法，又具有强烈的本土情结的理论家和作曲家（诸如，日本的武满彻、韩国的尹伊桑等）。至于掌握了顶尖西方技术的器乐和声乐表演艺术家就更数不胜数。

曹：是的。

王：前卫、中卫、后卫理念与新东方音乐观念，肯定有一种逻辑上的自洽关系，否则很难形成您整体的创作体系和独有的创作风格。古人云："道一以贯之"，意思就是中国哲学上讲的"体用不二"。我想知道您是如何处理这两者关系的？

曹：这要从两个角度讲：一是纵向的历时性角度，一是横向逻辑关联角度。从前者看，从"前卫中卫后卫"到"新东方音乐"观念，其发展有一个过程。因为创作思想的逻辑总是随着对现实的关注而不断得到延伸和发展。关联的角度，一则是传统、新潮流、继承、创新的关系，二则是东方的传统、西方的传统、现代的东方、现代的西方、民族性、世界性、多元化、一体化内在复杂的联系。

王：从我对您创作和研究成果的理解，可以在哲学上把它归结为方法与本体的关系。前卫中卫后卫方法论的色彩较浓；新东方音乐的本体意蕴较浓。方法论是看问题的一种视角或切入点，而本体关注的是整体音乐生命本身。

曹：您这种总结有一定的哲学高度，也契合我的理念。

王：前几年，在《人民音乐》杂志连续刊登过关于建立"中国乐派"的讨论，参加讨论的有赵宋光、乔建中、金湘、谢嘉辛，即所谓"新世纪中华乐派四人谈"。他

们提出的“中华乐派”和您的新东方音乐有什么不同，您对“中华乐派”的提法持何已见？

曹：他们是从不同角度提出来的，提得有道理。他们四人提出中华乐派，我谈新东方音乐，并不矛盾。我的新东方音乐有接近他们的地方，但不完全一样。所谓不完全，且指我主要从东方音乐复兴的角度。古代东方音乐包括中国、印度、埃及音乐，五、六百年前发展很灿烂。西方音乐的发展相对要后一点，西方高潮在文艺复兴以后，18、19 世纪是他们发展的高峰，出现了巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、肖邦等。在文艺复兴后，包括资产阶级大革命，西方政治、经济、文化、科学技术等各方面得到迅猛发展。有人提出“西方音乐中心”问题，我认为这不是中心问题，而是人类文化的发展在东、西方不同时期有不同的情况，如古代东方文化先发展，到文艺复兴后、资产阶级革命后西方文化得到大发展。在近五六百年东方文化发展相对滞后。我说的新东方的意思是，尤其是到了 20 世纪、21 世纪后，代表东方国家的中国、印度、日本、埃及等地区必然会有一个新的复兴和新的发展。我在文章中强调不单纯是风格，而是个大的东方概念。东、西方音乐风格肯定有区别。另外，新东方音乐与西方音乐不是对立的。东方音乐的发展需要吸收西方音乐的优秀科技成果。同样，西方音乐在发展中也要吸收东方音乐，如俄罗斯民族乐派也吸收了东方音乐。在 21 世纪之后几百年，东方音乐会有一个大的发展，同时，西方音乐也会继续发展。新的东方音乐和新的西方音乐会形成新的世界音乐，这是人类音乐文化的共同成果。

王：新东方音乐的宏大叙事，可以从不同角度去切入，这无疑是个大课题，需要世世代代音乐家的践行努力。我们还是把关注的视角拉回到岭南音乐，我想问的是，岭南音乐在您的新东方音乐中所处的地位。作为置身于岭南的音乐家，您是如何担待的？

曹：我来广州 25 年了，去过广东的很多地方，一直关注着这些地方的音乐。尽管也到甘肃敦煌、新疆、陕西、内蒙古等地采风，写过一些民族音乐作品，但这些年绝大部分时间是在南方采风。南方的其他地区如云南、西藏、广西、四川、贵州、湖北、湖南、江西、江苏、浙江、福建、海南等都去过。我正在搞一个南方采风的系列，希望能够尽早完成。

王：这与你的新东方音乐的关系如何？

曹：新东方是大的区域性概念。中国整个属于东方，中国的南方是中国的一个重要组成部分。事实上是一个小的新东方概念，要把大新东方音乐的理想现实化，必须从小的入手。所以我特别关注岭南音乐或中国南方音乐。

王：据了解，在您的新东方音乐中，非常关注音乐家的成长，我认为这是一种战略眼光，因为新东方音乐的主体是不同的音乐家，要实现这一理想，需要一

代一代音乐家薪火相传并不断创新。近几年在学院的讲坛上，您提出的“现代中国十二代音乐家”的概念引起学生的广泛兴趣。您是如何考虑当代音乐家代际划分的？

曹：我给学生上选修课讲到中国十二代音乐家，也与新东方音乐有联系。这个课题主要想介绍中国近现代以来的音乐家。新东方音乐更多的是注意中国现当代音乐家，当然也包括日本、印度等。中国现代音乐家从20世纪开始，这和其他东方国家类似，如日本现代音乐的发展主要在明治维新之后，在某些方面要比中国早几十年。明治维新后，一方面他们音乐家对本民族音乐十分重视，另一方面他们也向西方现代学习。中国和他们情况不同，中国现代音乐从学堂乐歌开始，我当时查资料发现：清朝时光绪倡导在中国办学校，当时已经办了教会学校。清末民初，包括各个早期的大学，如天津大学、山西大学、南开大学等，都得到发展，尤其在中小学。中国现代音乐主要从这时开始。由于现代社会的总节奏加快，我认为，艺术家风格的变化或对社会的影响十年一个大的变化，因此，我提出当代音乐家以十年为一代较为恰当。我在前几年提出了中国现代音乐家分为十二代的提法，并在课堂上讲解，也写了论文加以论证。我把如沈心工与何柳棠视作第一代。我给学生讲课就讲到中国第一代音乐家主要代表就是这两个人，别人很少提到何柳棠，他搞了很多创作，而其他人根本没有办法与他相比。第二代代表是萧友梅。第三代是赵元任、青主。他们与萧友梅的差异主要是在艺术歌曲上。萧友梅虽然写过，但毕竟比较简单。第四代是冼星海、贺绿汀、吕骥等，主要是抗战歌曲。第五代如聂耳、马思聪等。第五代有一个主要特点就是大部分从国外留学回来的，即使不是从国外回来的音乐家，他们的创作领域也很广泛。第四代毕竟还是以歌曲创作为主，而第五代就有不少的器乐作品创作，如马思聪的小提琴作品等。前五代音乐家基本去世，第六代代表人物要多一些，如吴祖强、杜鸣心、罗忠榕、陈铭志、桑桐、朱践耳等。这一代与第五代相比又有它的特点，而且这一代又开始研究现代作品，如朱践耳的十部交响乐都是在他晚期写的，他吸收了西方美学观念、作曲技法。到第七代如王西麟、金湘等。第八代杨立青、陆在易等。第九代谭盾、叶小钢、郭文景、韩永等。谭盾的《地图》、郭文景的《愁空山》等是反映原生态的，与现代音乐因素结合，他们走民间化与现代音乐观念相结合的道路，就是把大自然作为音乐。谭盾、叶小钢、陈怡他们是“文革”以后进的高等音乐院校，刚好遇到改革开放，所以他们成长要快些，社会影响也比较大。第十代、十一代，影响特别大的不多，作曲家有秦文琛、梁雷、高平等。第十二代音乐家是80年后出生的，如郎朗、李云迪等。

王：这是从表演艺术层面看，那么，第十二代在作曲层面有否代表人物呢？

曹：作曲层面也有，但没有很著名的。尽管获奖的很多，也有不少有才华的

理论家。这代人的特点还很难归纳，他们还在成长中，还比较年轻。这一代及以后肯定是很有希望的，因为作曲家、理论家成长比演奏家、歌唱家需要更长时间的积累、深化、成熟。

王：与西方音乐发展相比，您对中国新东方音乐的现状及其未来的走向是如何看的？

曹：中国现代专业音乐和专业音乐家从世界的角度看起步较晚，多少年后我们才能出现像肖邦、柴可夫斯基这样的音乐家？有人说中国起码还要一两百年以后，我看不一定。世界著名的西方音乐家也不过两三百年，最早出现著名音乐家的国家是意大利、法国，如法国拉莫等。再到德国、奥地利，出现了巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬这一批。这批后再到东欧，出现了匈牙利李斯特、波兰肖邦，再到俄罗斯。俄罗斯在文化上当时比较落后，所谓“后”，也就是几十年，像从肖邦、李斯特到柴可夫斯基，也就是一二十年。还有格林卡，尽管他在地位上没有柴可夫斯基有名，但他是俄罗斯音乐之父。美国在19世纪没有什么有名的音乐家，到20世纪才出现很多。再之后就是拉丁美洲，他们也出了一些著名音乐家，如维拉——洛博斯·卡格尔。后来到日本，再到中国。就像每个国家它的文化发展有一个先后，也就是相差十多年或几十年。中国现在也有些音乐家在国际上比较知名，中国在21世纪中叶或下半叶，出现世界著名音乐家是可能的。如匈牙利、波兰这些小国家，在19世纪出现著名音乐家，在20世纪同样也出现了著名音乐家。当然中国如果从很高的要求来衡量，很优秀、很经典的作品还不多，但随着年轻音乐家的成长，如80后、90后，他们接触的环境和受教育的环境和我们这一代人就不同。加上他们的才华，这又有个引导问题，这与音乐理论的发展也有关系。我还是比较赞成百花齐放、百家争鸣，从多元化的角度、开放的角度去发展。再回到中国乐派，其提法是对的，但也不要局限在中国乐派中。不要要求所有的音乐家都走这一路线，如俄罗斯“强力集团”，也就是那么几个人。也有其他作曲家跟随他们，如柴可夫斯基主要还是浪漫主义的，尽管有些作品用民族素材，但他的风格更靠近西方。我相信，中国民族乐派的观念是开放的，但不要绝对化。就像你们音乐美学一样，也可以出现不同的学派，有各自不同的观点，也可以有南方学派和北方学派或海派。你们也可以搞一个岭南音乐美学学派。

王：其实，音乐上风格的身份认同十分驳杂，似乎不能一概而论。不能一提到中国风格就是好的，否则就崇洋媚外。

曹：你说的很对。前不久在中央音乐学院作曲系搞了一个辩论赛，其中提出作品是否一定要有中国风格。尽管有不同的声音，但大家基本倾向在作曲、理论、表演都可以有自己不同风格。文化的东西与身份不完全一样。有些华人加

入外国国籍，即华裔作曲家或华裔美国作曲家。有的创作体现出中国风格，有的就完全是西方的。其他国家也一样，如斯特拉文斯基是俄罗斯人，但是美国国籍，而在文化上还是把他划为俄罗斯的。这种例子很多，日本作曲家这种情况也很多。再如周文中，我们仍然把他看作华人音乐家。事实上即便是同一国家，各地方音乐家也不同，如中国香港音乐家所受的教育环境就不同，受英美影响，他们的追求和大陆不同。他们也写一些中国风格的东西，他们眼中的中国风格或者说他们创作的中国风格和大陆作曲家所创作的音乐风格也有区别。

王：这样说来，您的新东方音乐肯定也是多样化或多元化的。

曹：当然。

王：有人提出“世界音乐”这个概念，与您的新东方音乐是否有矛盾？您同意这种提法吗？

曹：20世纪人们搞了个世界语，结果没有生命力。“世界音乐”观念的提出不是完全没有道理，它的出发点是全球一体化发展趋势。但它有一个学理上的混淆，即混淆了经济、技术与文化的关系。我们可以提技术、经济全球一体化，但不可提文化一体化。文化，尤其是文化中的艺术是具有强烈个性化的，等到有一天文化或艺术全球化了，就意味着文化艺术的灭亡。文化的区域性很强，艺术的风格各异。以后东方要保持东方的特色，西方要保持西方文化特色。一味片面地强调世界音乐，可能会丧失各自的特色。如果从另一个角度来理解世界音乐是可以考虑的，即世界多元化音乐、多风格音乐的予以认可、肯定、平等化对待。

王：我认为无论是您的“前卫中卫后卫”，还是“新东方音乐”，贯穿其间的核心是音乐的融合与创新。您能结合音乐家创作的实践谈谈如何实现这两者的结合吗？

曹：您的这种看法是对的。我讲的融合是从横的角度而言，而创新是从纵的角度而言。我们知道谭盾是世界上音乐界的一位取得很多成就、引起许多争议的人物。前些年，北京电视台《双行线》栏目播放了他创作的《水乐》，引起“谭卞之争”。前不久，应广州星海湾艺术中心之邀，谭盾举办了他作品的讲座。由谭盾的音乐我想到几个问题：从音乐创作的观念看，有两种作曲家：一是自觉考虑观念，一是考虑观念不多。目前中国音乐家与80年代不同，不少作曲家成熟了，如谭盾、叶小钢、郭文景等。他们各自追求的音乐理念、风格已定型。在此情况下，我主张各种观念并存。在作品上不可能相同，可以笼统叫新潮音乐。谭盾的《地图》等是反映原生态的，与现代音乐因素结合，他走的是民间化道路。从横的角度，不同的人有不同的追求，不同的追求就会创作出不同的音乐。百花齐放、百家争鸣嘛。正因为有不同，音乐才能发展。不争鸣，音乐就走向单一。无论是鲍元凯还是赵季平，与谭盾差异都很大。这相反是好事，可以相互影响，这

影响是不知不觉的。这涉及哲学上的共性、个性问题，纯粹离开共性的个性是不存在的。我上课时将20世纪前50年与后50年作品做比较，让学生看到不同区别。

现代音乐不协和东西多，反调性必然带来旋律的瓦解，这种现象表现在不同音乐家中，是20世纪的特点。巴托克、勋伯格、布列兹都代表以欧美为主的文化，这种文化有很多共性。改革开放后，中国音乐吸收了西方技法，在吸收中有相互影响，如没影响就写不出《梁祝》。谭盾很多作品受西方影响。非洲音乐与其他地区音乐反差很大。欧美也受其节奏、音色的影响。各地区音乐都是相互影响的，这种影响有积极方面，也有消极方面。

从纵向看传统与创新。有一本书讲现代音乐反传统、反浪漫主义。我认为对传统的态度不能走向极端，如五四运动总体是好的，是进步的，但在反传统上就走向激进。但绝对肯定传统也不行，历史本身是一条长河，是一个推陈出新的过程。对“文革”创作的“革命样板戏”不能简单否定，我们现在否定的多，从戏剧改革的角度（避开政治不谈），是有创造性的。传统音乐就像河水，从喜马拉雅山流下来，其源头是干净的，但流的过程中既是一个不断受污染，也是一个不断净化的过程。正如少数民族不能总过原始生活，年轻人到外打工会受到影响，但他们又不能不回老家。他们生活方式的改变是完全合乎情理的，他们也必然保留他们的优秀而富有特色的传统。

王：我在拜读您的《前卫·中卫·后卫》时，发现您在20世纪80年代提出了“新”“根”“命”“交”的观念，很有意思，也体现您那时候对音乐思考的高度。尽管20多年过去了，但其仍然彰显着思想的生命和魅力，它连通着您的“前卫、中卫、后卫”与新东方音乐。

曹：在20世纪80年代一次会议上我提出了“新”“根”“命”“交”的观念，在我看来，它是我后来提出新东方音乐的一个思想雏形。新与旧是相对的。新观念与旧观念也是相对的。正如现代、古代是相对的，前天、昨天、今天、明天、后天是相对的一样。而新旧又是有内容的、具体的，并且是不断变化发展的，是过程的不断延续。就音乐文化而言也是如此。中国的音乐，从埙与石头、石磬的吹打、远古的乐舞及“于”声呼歌到西周古琴音乐的产生，到秦鼓吹、汉相和歌、隋唐燕乐歌舞大曲、到宋词曲、元散曲、明清戏剧音乐的大发展，到20世纪从“学堂乐歌”开始的当代中国音乐的多元发展，到明天、后天中国音乐……不断地在变化。其他民族音乐也一样。

王：我认为，您说的根具有双重性，即外在民族文化之根与内在个体敏感性精神之根。后者是法国思想家帕斯卡尔的用语，他把人类精神分为两种类型：一种是“几何学精神”，一种是“敏感性精神”。第一种作为理性精神，具有逻辑的

推演性以及对非理性的呵护性；第二种是一种非理性的独造精神，这种独创精神体现在对情感、情绪和情调的敏感性上。如果没有个体敏感性精神，民族文化之根恐怕也难以留住。您说的“新”事实上也包含在“根”中，尤其在个体敏感性精神之根中。

曹：我同意您对根的理解。“根”是一个民族文化的源头，或母体，它孕育着这个民族文化未来发展的逻辑，任何文化就像森林中的树木，都有它的根。音乐也是一样，中国传统音乐是“根”，我们只有把这“根”扎得深深的，音乐之树才万古长青。当然你说的个体敏感性精神之根与民族文化之根是一体两面，彼此不可偏废。新东方音乐就是要建立在你说的这两条“根”上的。

王：有根，新东方音乐就有希望，而这种有待的希望，是要靠“命”“交”这一音乐家主体的承担精神和主体间交往的努力来实现的，是吗？

曹：是的。“命”即使命、命运和责任承担。要实现新东方音乐，中国世世代代的音乐家要有一种历史使命感、责任承担感，要把个体创作的生命融入新东方音乐整体生命生成的艺术之流中。这种融入的方式靠交往、交流、交融、交合。“交”既是一种胸怀，又是一种实现新东方音乐的手段。

王：按照哈贝马斯的交往理论，“交”所强调的是主体间性，是平等，所遵循的是同一游戏规则，包含对不同文化的尊重和学习。

曹：它也适合音乐，只有这样，新的东方音乐和新的西方音乐才能在一个更高基础和更高的层面上，达到既相互交融又各自独立的发展。这也是我的一种诉求与期待。

神与物游　物我两忘[①]

——与邓希路教授谈音乐的本质[②]

王少明(以下简称王)：关于音乐本质问题，到现在为止，人们一直把它镶嵌在西方传统的认识论框架，故而西方音乐美学史成了理性主义的逻辑演绎和实证的历史。更可悲的是，人们在研究中国音乐美学史时，也按图索骥地套用这一理性主义的方法。我认为，音乐美学应是音乐感性学一部分，感性学包含美学与丑学，可是音乐美学史把丑、感性给遮蔽了。

邓希路(以下简称邓)：是的，其实美学最本质的就是感性学，研究的是我如何感知音乐，如何从感知过程中唤起所有的反应，这才是美学。

王：早在古希腊时期毕达哥拉斯开始就谈到，美是和谐、音乐是和谐，这是从物理音响属性出发。从哲学层面上，笛卡尔的“我思故我在”，其主客二分的理性主义对立思维形式，强调美的主体性。尼采以幽默的语言在《偶像的黄昏》中嘲讽了人类的“族类虚荣心”，决然否定“只有人才是美的”这一“美学第一真理”，将思考的触角延伸到更深奥、更复杂的感性学领域。

邓：亚里士多塞诺斯发现毕氏的缺陷在于对和谐的判断是基于“数”，而他站在应用音乐的角度，认为音乐是否和谐只要耳朵就够了。当然他也并没有排斥理性，只是认为那并不是唯一。他在一定程度上克服了毕达哥拉斯的缺陷，但是他们都没错，因为毕氏并不是在音乐层面来谈这个问题，而是从音响现象的角度。

王：西方的形式主义美学，理性主义哲学是基础，影响了音乐，美学又是以一种理性主义的态度来对待音乐的，结果，本来我们从感性的角度来研究音乐，但方法是理性，把感性的东西嵌入理性的框架后那就不美了。因为就像哲学家张世英所说：“审美意识不是认识，美学不是认识论。”生命哲学家柏格森拒绝接

---

① 原载《星海音乐学院学报》2010年第2期。

② 邓希路，文化学者、音乐理论家、广州星海音乐学院教授。

受把一个个活生生的人，或任何生动经验的现实理解归结为各种概念和概念知识。可以说他点到了理性主义的死穴。

邓：其实我们的认识遮蔽了最本质的感性的东西。总是在音乐中寻找数理结构，认为找到数理结构就理解了音乐，但实际上，这只是音乐的一部分，并表明通常和谐的音乐背后应该隐含着一种数列，也就是说美是有理的。愉悦的东西也一样有理，就像动物人类学家发现，老虎身上表面没有规律的虎纹，通过现代技术的分解，发现它的排列是很有序的，只是生长过程中肌肉的活动等造成这种有序排列的瓦解。因此，可以说它之所以协调是因为它的基础是一组非常漂亮的数列。我们在认识它的时候使用一种理性思辨的方式，但是它的传递过程并不依赖理性的数列。音乐也是这样，当我们在寻找听觉经验的合理性时，我们就进入这样一种数理思维中。有一段时间我在听音乐时经常关掉所有的灯，然后闭上眼睛进入冥想状态，这时甚至会忘掉有一个声音对象，就像自己在声音中，这时声音就不再是客体了，当然也承认是声音客体引起我这种状态，但是当我体验它的时候，我却进入了它的内在本体。

王：对，这恰恰反映了现象学的原理，它不是纯客体，它是意向对象，同时也是意向的一部分，按照以前的思维方式，物质（包括音乐音响）是不以我们的意志为转移的纯客观存在，实际上不是这么回事。因为此时你已经与它融为一体了，即主体与客体、我与音乐、音乐与我已达到浑然不分的状态或境界。

邓：因为当我没有进入它的时候，它确实是对象化的，但是我一旦进入后便达到另外一种境界，那就是没有客体了。

王：没错，你所说的也带有佛教中的一种境界，看山是山、看水是水；看山不是山、看水不是水；最后就是看山还是山、看水还是水，完全融合不再是对立了。“看山不是山、看水不是水”这是对立，这是对象性存在的，前者是感官的存在，后者是心灵的存在。

邓：这也是笛卡尔的思想，我对音乐的关注和我的主动投入，音乐才富有意义，如果我们始终把它当作客体的话，它的意义你是把握不住的，以为它是客观的不可移易的自足东西，但实际上它是无际的。

王：海德格尔说有“无限的可能性”，但是按照我们以前对音乐及客观事物的认识，好像就是一种可能性，这种可能性才会变成事实。其实当我们融入音乐境界的时候，各种复杂丰富的想象力就呈现出来了。如“红”可以让你产生丰富的想象，深红、浅红，以及你没有认识到的红，甚至自然界没有的红，这就能激发你的创造力想象力。

邓：这是在参照下分割出来，有绿、有蓝，所以它是红。红可以分解出很多种的红，就像我们凝视一面红旗，从中可以看到很多种颜色。这些颜色其实是幻

觉，这种幻觉只有个体感知产生的，而无法将这种感知转移给别人，但可以表述，我从这种红中所感知到的东西。音乐、绘画、自然风景都容易让人进入一种这样的幻觉状态，书法就不容易了，可能两三个月会偶尔遇到过这样一种精神状态，就是在写字的过程中居然会短暂性地忘记自己是在写一首诗，甚至忘掉此时写的是什么字，只剩下线条、黑白，但这种感觉并不是随时可以召唤，音乐却很容易，只要我全身心投入到音乐并不受外界干扰时，可能几分钟就能进入这种迷蒙的状态，但书法不行。所以我主张两种音乐听法，其一是解构式的，了解它是如何构成的，即分析性的；其二完全是感知性的，我想通过它让我唤起一种特殊的精神状态，这种状态下可能连所谓的情感都没有，完全被导向另外一种状态。

王：这种状态就是“情感”的超越性，这也许是美学的最高境界，但不是情感美学的境界。按照经典的情感美学的观点，音乐就是表达情感的，情感追求是情感美学的最高境界。而您提出超越情感状态，其实就是超越情感美学。这种超越情感的状态当然是一种境界，中国人称其为“朦胧”或“混沌”。这就涉及音乐本质的层次问题。按您关于音乐本质的体悟，音乐本质应该按照三个层次去理解：一是解构性的，二是感知性的，三是情感超越性的。这种理解的确有一定的深度。

邓：其实是三个区域，就是说，我想让我的感知对象与它所生成环境的诸种因素联系起来。我会进入一种情感状态，但我也可以暂且把它抛离，然后我借助它，单纯从音响感知中到达另外一种精神状态。那种精神状态是边缘性的，但是这可能只能是个人感知获得的某种精神体验，不能传达，也很难保证别人都能从中获得同样的体验。可以通过音乐到达另外一种境界，我相信这一点是共通的，很可能每个人体会的有差异而已，但是都有一个共同的特征：有时可以通过音响超离物化的世界，即“精神世界”。

王：这有点像藏传佛教，即黄教所追求的带有神秘主义色彩的境界。

邓：这类似于六祖禅经中所说的不在是非两端的框架中，这也是一种精神体验，他的难处在于保持常态，我们只能瞬间或保持半个小时，甚至一两个小时，但是整天保持这样的状态就达不到。

王：而那些所谓的大师，他们所能达到的这种状态可能要长一点，像莫扎特、梵高，还有那些搞灵修的，如喜马拉雅山上的大师等，我们把他叫做通灵者。

邓：诗人有时也会进入这种状态。写诗其实不是用笔来写，而是一种感觉能唤起你对音律的一种反映，然后雏形就出来的，只是雏形出来后会对他进行加工。作曲也是一样，作曲主题的产生不是理性的，它是一种幻觉，然后作曲者以平常经验的积累让他很敏锐地捕捉到这种幻觉，然后产生一个细胞，细胞再慢慢延展，延展过程就需要理性。

王：理性的作用就是捕捉感性的灵光并固化成形。

邓：这个成形又把它看成是一个细胞，然后不断延展，但是延展的过程它又会唤起你新的幻觉状态，又将之固化，又继续延伸。其时作曲的过程就总是在理性—幻觉—理性—幻觉不断交替中。理性与幻觉不能同时并存的，幻觉完全是非理性的，一旦进入理性又不是幻觉了。

王：它又限制了幻觉。这里就产生了一个悖论：理性本来是要捕捉幻觉或灵感的，但当捕捉使之成形后，又阻止了幻觉或灵感的产生。

邓：作曲用技术进行延展时，尽管创作中还没有落实到实际的音响，但头脑中已经有听觉上的幻觉。我还是相信所有东西引起你愉悦的、不愉悦的，它背后都有内在的结构，这一结构或是对称的、或是不对称的，就像我们理解节奏。一般的理解就是均等，如果不均等，它同样是节奏，只是不规则的节奏而已。节奏其实就是松紧关系，如果松紧关系均匀的话这是一种均匀节奏，如果不均匀的话不能说没有节奏，没有节奏其实也是一种节奏。就像我们所谈的美（美学），其实包含美、丑，这个“美”是在它的上位，下面可以分割出悦耳与不悦耳，悦目与不悦目、可口与不可口，现在用“美”字麻烦了，把它定性了。

王：事实上感性认识不光是审美和审丑，还有非美和非丑这个空间，但是人们同等把它归为美的名下，因为美好听，美很理想，美很乐观。

邓：所以现在变成大家都滥用美学。

王：新格罗夫词典把“音乐美学”词条改为“音乐哲学”，就是想改变这种局面。“美”有很大的局限性，在我看来，音乐哲学中的音乐感性学分成两重性：审美和审丑。

邓：就是说音乐哲学包含音乐美学，但是美学并覆盖不了音乐哲学。

王：是的，音乐哲学包含音乐美学、音乐丑学，美学和丑学又囊括在感性学中。

邓：对，就是取代我们所习惯用的“音乐美学”。

王：音乐哲学应该包括音乐感性论、音乐价值论、音乐认识论这三个不同的范畴和领域。感性论是从音乐本体的角度来探讨；价值论是从功能和作用角度；音乐认识论就是从音乐形态的角度，寻找音乐自身的规律。我认为应该从这三个方面去寻找音乐的本质。

邓：这样的话音乐哲学就把功能学说、价值论分离出来，现在好像普遍将价值论放在美学中，音乐哲学应该是在它的上位，应该是感性论、认识论、价值论可以互渗的领域。于润洋的《音乐哲学导论》对法兰克福学派的概述并不在美学范畴，而是在价值论范畴。还有阿多诺、本雅明等人讨论的很多东西都是在价值论中，这是需要厘清的。

王：我认为传统的音乐美学也包括现在的音乐美学完全独霸了音乐感性学，把它们的意义遮蔽了，而事实上他们是不是在研究美，这种“美”究竟美不美，值得研究。我认为，即便是美，也只是那种没有感性血色或肉体的空洞或抽象的“美”而已。

邓：是，我们都有着这种混淆，当挖掘一个作品的美学观念时，也将价值论摆在其中，如技术形态属于认识论范畴，结果也放在其中。

王：这种混淆主要是离开了音乐感性学的维度，尤其是没有顾及音乐丑学的层面。没有顾及并不等于音乐的丑不存在，如达尔文早已经看到音乐是怎样产生的丑学依据。达尔文把人类音乐才能的产生看作是我们的动物祖先为引诱异性的手段而获得的。他认为，乐音和节奏是在我们半人类的祖先性交时使用过。在他看来雄性的发声器官比雌性的发声器官更发达。如果达尔文的假设是对的，我们就可以试图去理解为什么世界著名的音乐家绝大部分均属男性。叔本华和尼采有一个共同点就是将音乐本体化，有审美又有审丑，但他们更突显审丑，强调人生的悲剧。音乐相对其他艺术和其他意识更接近人的意志，这种意志又恰恰是我们所说的悲剧，人是痛苦的，人生是无常的。

邓：这是叔本华的基本理念，生命是没有意义的，它注定是一个痛苦的过程。尼采是承认了这个前提，但是他不消极，而是将没有意义的生命赋予意义，所以他才提出强力意志。

王：这种强力意志主要来源于他的酒神情结，酒神情结是一种自然主义的原始冲动，即一切处在无蔽状态，没有任何外在的约束或禁忌。

邓：就是说那是超越一般的道德，我痛苦我就哭、我高兴我就笑。不在乎哭的时候要审视我能否哭，笑时能否笑。受道德伦理因素左右，对本身的表达和宣泄有障碍。尼采反对这个主要是因为反对基督教拯救的观念，他认为基督教把一种东西强加给人。同时认为基督教保护弱者，从人自身的角度看，庇护弱者就是纵容弱者，应该是让弱者在人与自然、人与人的环境中自强，而不是通过别人的同情和怜悯而纵容自己的惰性。他的前提是弱者靠自身的努力可以成为强者，这与他“超人”的观念是吻合的。

王：用音乐的酒神精神来代替上帝，意味着用一种新的形而上学，即感性形而上学取代理性的或宗教的形而上学。

邓：为什么借助音乐，因为音乐是非语义的。语义是有观念的，非语义的内涵很宽广，一旦界限模糊就不会有观念介入。这更接近酒神的，我是本能的，高兴我就笑。

王：我们以前解释音乐的本质往往从理性主义技术的角度来谈，认为音乐的本质是可以说清楚的。但事实上音乐的本质，如果站在本体的层面，音乐的本

质又是说不清楚的，正因为说不清楚才有魅力，引导人们去追求它，去言说它。

邓：就像宇宙的无理数一样，太阳与月亮的运行轨道永远都不会闭合。音乐也出现同样的问题，从汉代六十率到钱乐之的三百六十率，最后到明代朱载育的十二平均率的整个过程。可以看到，中国音乐实践没有从音响自身寻找它的数理结构，它并不属于音乐系统，而是属于天文系统。亚里士多塞诺斯所说的音乐只要感觉好就行，他们没有意识到他们本身的前提就是错误，其实“天”也是一条无理数，现在我们所说的音乐本质可能也是一条无理数。

王：我觉得有两种神秘，一是整个宇宙的无理数的神秘，二就是人的内在的神秘，那么内在和外在的神秘是不是同构的呢？

邓：应该是，可能这就是宇宙的本质，正是因为它无理才能动。按照五行的说法，如果五行是自足饱和的话，那么它就是一个能稳固、饱和、静止的东西，因为五行与阴阳的关系而变成无理数。其实人的精神也应该是这样，因为人的生理结构，遗传系统再加上个人的经历，很多种因素支撑，所以人本身就是一个无理数。

王：热力学定律说“熵”，如果物体整个空间的温度是平均的那么该物体就死了，绝对静止。耗散结构强调宇宙不是这样的，而是耗散的、有能量的交流和交换才使宇宙保持一种动态平衡。

邓：它的前提是动，但是这个动不至于不散，正是因为它是均衡而不是对称。现在我们谈音乐本质通常是这三个层面：感性层面、认识层面、价值层面，但很容易只是从价值论方面来谈音乐的本质。

王：不管是西方还是中国，价值的成分占更重要的地位，社会功能、政治功能强调得较多。

邓：现在问题是只从一个角度来解决问题，还是三个角度都需要？我认为艺术是感性对象，应该是感性为第一，因为开始使用音乐的时候是从表达开始，很可能与语言是并行的。语言是利用声音符号来赋予它语义，如发音“ma ma”是叫“妈妈”，但事实上这个发音本身是没有含义的。当声音被固化、语义化后就成为语言，没有被语义化的东西可能就成为音乐，如古代巫术作法时发出的声音，是非语义的。但是他们认为正是这种非语义的声音才是通神灵的，尤其是巫师想强调自己特殊地位时，有意将它神话，认为这是我与神灵沟通的语言，俗人听不懂，但它很可能什么内涵都没有。

王：现在的音乐存在着很多危机，诗性没有了，神性没有了，这两者都是不确定性的，都是超越理性的。所谓诗性就是一种超越性，很多学者都提到这个问题，现在不光是哲学要有诗性，音乐更应该有诗性，但诗性并不等于诗歌。

邓：连哲学都有诗性，音乐难道没有吗？

王：以前很多学者包括黑格尔把诗当作一种作品来理解，而事实上不是这样。包括宗教、哲学、文学、艺术都有诗性，就是要超越当下，超越技术、超越功利、超越知识，达到一种思想心灵的朦胧，达到一种非常奇妙的境界。以前讲真善美并不是不对，是对的，但是我们太强调这个东西，以至将生活中大量复杂的感性层面的东西遮蔽了。

邓：尤其是将它排一个座次的时候。古代“善”是第一的，而后才是真，最后才是美。

王：在古希腊，苏格拉底认为善就是知识、知识就是善。到了亚里士多德更多地是求真，中世纪又有一个否定，真善美统一但是更多的是求善，笛卡尔就是求真了。康德是以美来统一真和善。现代哲学又把美和善建立在真的基础上，而后现代哲学、后现代形而上学不这样看。

邓：其实在艺术中，真善美是通过感性的过程来传达的，它的载体首先是属于美层面的。在这样一个过程中辨别真与善，如果离开这点就不是艺术，所以最早的《艺术概论》谈到艺术的价值论时，首先讲它的价值功能，然后是认识功能，最后才勉强谈一下审美功能。这刚好就是脱离了艺术最本质的东西，艺术是直接感染你的。花很漂亮是不用思考一眼看出，是直接产生心理反应的。看到大海、高山，不会因为在分析了它的比例、协调、颜色后才产生一种心灵反应，这不是推理的结果，只是我们去分析为什么它们会引起我们心里反应时，我们才会进入认识论层面。

王：因为我们以前在探讨音乐的本质时，是以本质主义的观点来探讨的，所谓本质主义有两个层面：一是符号本质主义，即逻各斯主义；一是工具本质主义，即实证操作主义。但不管是哪一种本质主义，仅仅限制在认识论中，遮蔽了感性的功能。事实上，以本质主义出发去认识音乐，只是在给音乐贴标签。符号本质主义要解决“贴什么”的问题。工具本质主义解决“如何贴”的问题。

邓：所以作品的技术分析一定强调以听觉经验作为依据，再从听觉经验进入认识论层面寻找它的技术规律。而不应该是像作曲专业的学生，就是将感性经验抽离直接分析。

王：对，我们并不是要否定它的认知功能，只是作为一个阶段，不能局限于这个方面。解构它而不是否定它，就是把它“悬置”起来。

邓：因为引起我们有认识它的意识就是基于我们的直接经验，这才是前提。

王：就像现象学提出一个先验结构，对于美要有一个解释美的“前结构”，这是先验构成的。

邓：这正是《查拉图斯特拉如是说》开篇点名的，太阳如果没有我们这些人你的光芒又有何意义呢？即认为我对客体存在投入了我们的心灵，客体才有

价值。

王：是，这种心灵包括先验的生理结构和心理结构两个层面。当然如果再深一点还有心灵的审美结构或审丑结构，即感性结构。我们以前把生理和心理分得太清楚了，事实上两者完全融合在一块形成一个整体，形成感性，然后怎样去追求美、怎样去避免丑，但这两者都是起作用的。

邓：是，如果没有丑作为参照就没有美的存在，如果没有美的存在也无所谓丑。但是我们在认识它的时候就将两者分割了，实际上它是一个统一体，这就是感性。

王：我觉得，要突出感性在认识音乐本质中的作用，必须做到两点：一是要超越西方理性主义传统，吸收西方非理性主义的感性学合理的思想养料；二是要挖掘中国传统的东西，以西方现象学视野予以观照。事实上在中国传统观念中，美丑是不分的。刚说的诗性和神性，并不是诗性、神性就一定是美的，它是美丑不分的。当然，这是心灵层面的美丑不分，这个美丑不分是高层次的、高境界的，或是一个更高的否定，即否定之否定。第一阶段是初级形式的或外在感性的美丑不分；第二阶段是理性层面的美丑二分或对立，它是对第一阶段的否定；第三阶段又对第二阶段进行否定，就是在更高阶段上重复第一阶段某些特征，这就形成了一个否定之否定过程。诗性和神性作为最后或最高的否定，完全把美和丑之间的界限给泯灭掉了，这就是一种诗意。就像我们说人讲德行，非常善良就是最高境界，实际上不是，如果说为社会着想而丧失了自己那叫不叫美呢？不叫美。有了美的概念，好像要刻意地去经营这个概念，经营的时候人有很多丑陋的东西，如何将这些丑陋的东西遮蔽掉。所以我认为最高的审美境界就是美丑达到最高的和谐，把他们的界限完全抹掉。

邓：在音乐中这些东西正是相辅相成的，如在听老柴的《悲怆》交响乐第一乐章，其中每一个局部或中间过程抽出来是没有意义的，但是没有这些中间过程，两个主题因为没有中间的过程的反衬又凸显不了。在听这部作品时，如果对听觉进行一种类型化的分类的话，可以分出忧伤的、喜悦的、痛苦的。实际上我们都是在一个音响统一体中，但不妨碍我们在听这些音响时可以超越悲喜，进入一种纯然的音响感知。这种音响感知表现为厚薄、浓淡、轻重、缓急、明暗，正是因为这样一种内在的变动才给我们丰富的感觉，这完全是直接的感性层面。当我们分析这种感知经验，并对这些吸收的信息进行分类，尤其是情感分类时，就产生了所谓的情感。古典与浪漫主义时期有一很重要的分水岭，在于古典主义认为我们在欣赏时将我们的情感投射进去，我承认我们都会有情感的投射，但是从古典主义精神来看，他并没有刻意表达情感，而是流露，仅仅是流露。而浪漫主义尤其是极端浪漫主义则是刻意表达情感，用同构关系以音响来模拟。所以

如果说像莫扎特、海顿的音乐有情感的话，它是无意中的流露，因为这些都溶化在审美意识和音响趣味中。流露与刻意的表现是两回事，当它仅仅是流露的话，会更加注重音响之间的谐和与协调，及前后的逻辑关系。但是浪漫主义主要是通过音响模拟感情，并通过音响来外化情感，而放弃协调观念，放弃音乐中的逻辑关系。这样音乐彻底从自己的目的论中变成手段，变成是工具。

王：您用“流露”和“刻意表现”情感来区分古典主义和浪漫主义音乐的特征甚是精当。有人将浪漫主义时期情感美学归结为工具美学，认为音乐仅仅是表达情感的一种工具。

邓：因为它表达的东西是非音乐的。而古典主义时期还是顾及音乐自身的，如起伏、变化、均衡、逻辑，比较注重形式自身的自足。

王：情感美学、自律论美学，事实上他们有非常相同的地方，从哲学上找依据的话，即理性主义、经验主义。伯克的经验主义认为音乐的快感、情感从美学的角度上升就是美感，理性主义后来发展到自律论，以至到后来的音乐自足论，这种自足论还不是古典时期意义上的自足论，它是说音乐本身就是宇宙中非常和谐的东西，天外来客。

邓：就是超离现实的，一个虚设的存在。

王：我认为它带有一种新的神秘主义色彩，好像有点回到毕达哥拉斯，因为毕达哥拉斯非常强调宇宙音乐的和谐。

邓：还有一种新古典主义的观念，它并不是回到巴洛克、回到海顿、莫扎特，也并没有排除现代技术，但是追求它的自足，如自身的情感，就像现在的即物摄影、即物主义，追求图像清晰、反差颜色达到最佳，均衡协调，表达的内容并不重要，只要求给我们悦目的感觉。最近几十年间，由于光学器械的不断改良，更是引导人们追求这种东西。不负载任何内容，在听觉艺术中即新古典主义。新古典主义的诞生基于两点：一是对浪漫主义的极端表现主义，尤其是表现主义展现出来的窒息、揪心的音响，被认为是一种精神毒素，它会让所有人沉溺于一种绝望中。所以为什么希特勒反对表现主义，就是因为它的意识形态。希特勒执政后提出一种新生活运动，即大家不能沉溺于“一战”结束后的绝望境地，德意志人民应该从这种极为灰暗的没有前途的民族绝望中摆脱出来，而表现主义艺术刚好与他的理想相悖。从希特勒个人来看他是最具表现主义倾向的，他是懂艺术的一个人，但是并不根据个人喜好，而是从政治和意识形态的角度否定了表现主义，因为要服从更高的社会目标。当新古典主义出来时，其纯粹的音响被认为可以接受的。另外新古典主义还反对印象主义，实际上印象主义还是浪漫主义。印象主义所表达的并不是纯然的客体，它表现的是艺术家对客体所唤起的幻觉，最终还是浪漫主义。印象主义标榜对客体的描写，既不深刻又非常琐碎，甚至认

为它是享乐主义。这样音乐又沦落到工具论中，而新古典主义正是对不断偏离，走向工具论思潮的纠错，但是说到底新古典主义并没有被人们所广泛接受。

王：它是自律论美学的变种，它的产生既是对浪漫主义和表现主义或印象主义的消解，也是想通过这一消解回到古典，不过这个古典既不是巴赫，也不是海顿、莫扎特。新古典主义在美学思潮上，不但否定浪漫主义音乐的标题性和主观性，也否定后期浪漫主义及其引申出来的表现主义那种夸大的幻想和表现。新古典主义主张音乐创作不必去反映紊乱的社会和政治；主张采取“中立”或“艺术至上”的立场；主张创作应该回到“古典”中去、回到“离巴赫更远的时代”去，那里有音乐纯粹的美（不混杂诗或绘画等）；主张作曲家应该摆脱主观性，以冷静的客观性把古典的均整平衡的形式，用现代手法再现出来。我想新古典主义之所以没有被人们广泛接受，可能是它既没有古典主义的深度，也没有浪漫主义或表现主义的那种表现力。

邓：问题在于前面有个极为辉煌的古典主义存在，从感性上新古典主义并没有达到古典主义的状态。我们在观照历史的一个点时从来都会把人类曾有过的经验拿来做比较，所以新古典主义并没有被广泛接受，是因为在此两百年前有过一个非常辉煌的时代。从巴洛克开始，纯器乐音乐已经具有某种古典主义精神，只是它的趣味与古典主义不同，前者属于贵族文化，后者在启蒙运动的影响下有反贵族的倾向，它们的社会内涵在新古典主义中全部被抽离，变成纯工艺，但是它有一点维持了音乐自身的目标。

王：当然我要看到新古典主义的积极方面，那就是对当下由于音乐的依附性，而丧失了自身的纯粹性或独立性所具有的批判性和超越性功能。尽管是工艺层面的，但至少它在寻找音乐的工艺学本质。

邓：我比较同意有人提到的这样一种观点，即现代电影最能体现瓦格纳的理想。瓦格纳讲了一句很矛盾的话：我的《尼伯龙根指环》在舞台上是一场戏剧、在乐池中是一部交响乐。这正好违背了他的意愿，因为最后还是分解成两个部分：纯戏剧和纯器乐。事实上不论是在舞台上还是在乐队中，应该只有一个东西就是戏剧，是有大量因素所参与的戏剧，而不是单一的、更强调文学文本的戏剧。另外这里还有空间作为音乐的另外一个维度，音响的空间维度，它是一种表现力，所以音乐的表现手法中应该还包括在特定空间中的音响特性，这是音乐技术的另一个维度，一般音乐分析都忽视这一点。美术也是如此，将一个粪兜、扫把随意扔在一角落，不会认为它是艺术。但是如果将他放在特定的空间，如墙壁上，特定空间在心理上起到引导的作用，引导人们观照该物体是可以用来审美的东西。不同的位置产生不同的审美效果，因为有了空间的控制，让该物体成为艺术，引起人们投入一种非功能的审美意识。宋瑾认为现代音乐是放弃控制，我

想这是错的，一旦放弃控制就不再是艺术。最极端的例子《4′33″》，它也有时间的控制，尽管没有弹奏，但中间三次开钢琴盖的动作表明了乐章的划分，并且它们都有时间的比例，这也是控制。如果完全没有控制那就是自然状态，就不叫艺术。偶然音乐也没有放弃控制，虽只是反对预设，但还是有控制，只是用一种随机的方式来控制。

王：现代电影的出现不仅为瓦格纳的音乐理想提供了标本，还为音乐本质的诠释提供了一个新的思想维度，对丰富音乐本质的内涵具有不可低估的作用。

邓：当对音乐的本质进行考源的时候，我们的思维角度应该从哪些层面切入？当我们审视、洞察、探究音乐的本质时，是单一从认识论的角度，还是在感性层面、在价值论层面予以考量？现在可以看到，我们以前的研究要么跌入价值论、要么就跌入认识论，偏偏把感性的维度甩掉，这由于我们受了实用主义艺术的意识形态的影响。从音乐哲学这个范畴来看音乐应该具有平行的三个领域：感性、认识、价值。假设美的背后有一个有序的数列结构，这是认识论层面。价值论，即音乐有什么用的问题，我们倾向于境界学说，音乐能够让人到达超人的境界，这是精神体验层面的，很可能是非感情的。从感性的领域来看音乐不是推理，我们对它的领会是直感。这就是音乐本质中应该存在三种可能性，并且三者是相互交融的、归一的。

王：音乐本质是一个开放的、动态的结构，要实现音乐的本质，其先决条件和途径是表达和交流，但是表达和交流在现代社会条件下却显得更加不易，因为一个大众盲从的工业社会把交流的每一种形式商品化，让它变得琐碎，疏远它并且把它变成一个客体。

人耄耋，皆得以寿终
恩泽广及草木昆虫[①]

——访客家音乐研究专家温萍教授[②]

曹桦[③]（以下简称曹）：温教授，您是一个作曲家，更是一个在客家音乐研究，尤其是客家山歌研究中颇有影响力的学者。您岁入耄耋之年，用曹操在《对酒》的话说："人耄耋，皆得以寿终，恩泽广及草木昆虫"，但还默默地耕耘在客家音乐文化的园林中，您的精神感召着我们这些晚辈，恩泽于音乐文化生命。首先，请您谈谈是怎样走向音乐这条路的？

温萍（以下简称温）：我出身客家主要聚居地梅州，耳濡目染，从小喜欢唱客家山歌。1958年我以干部身份进入广州音专（即星海音乐学院的前身）学习，当时主攻方向是作曲。1961年毕业留校，主要从事作曲理论教学和研究，同时搞点民族音乐尤其是客家音乐的创作。后来由于研究客家音乐的人少，自己不由自主地转向了这一研究。也许自己是客家人的缘故，对客家音乐的关注就成了自己晚年所挥之不去的一种宿命。

王少明（以下简称王）：您从事作曲理论教学与研究，想必出了不少成果。

温：说来惭愧，尽管写了一些东西，但多局限于教学研究。编撰的教材有《歌曲作法》《二部歌曲作法》《合唱写作》《曲式与作品分析》《音乐基础理论》等。在创作和研究上，主要还是客家音乐为重点。

曹：可以谈谈您的创作吗？听说您创作了很多题材各异的民族音乐，尤其是带有客家特色的音乐作品。

---

① 原载《汉乐研究》2016年刊。

② 温萍，客家音乐文化研究名家、作曲家、原广州星海音乐学院副教授、特聘研究员。2015年2月6日逝世，这是在他去世前的学术访谈。

③ 曹桦，广州星海音乐学院音乐研究学院副院长、博士、副教授。

温：我创作的音乐大概有几种类型：交响组曲《南海之歌》《井冈山剪影》《石林》（合作），电视剧音乐《珠江情》《东江纵队》（合作），弦乐四重奏《井冈山上太阳红》，广东音乐《花城佳节》，声乐套曲《珠江风情》，大合唱《郑和颂》，歌剧音乐《丹江长虹》，舞蹈音乐《红灯情》等。外声乐、器乐作品达 80 多首，代表作有：《崇正会歌》《珠江之歌》《千歌万曲颂雷锋》等。在这些创作的作品中，总体特征是利用自己作曲的技术功底，把西方音乐技术元素同中国民族民间音乐文化结合起来，追求将技术的共性同民族民间音乐的个性特色结合起来。

王：这些作品参加过一些大奖赛吗？您对音乐的一些比赛活动如何看？

温：我创作的作品不是用来比赛，我们这辈人也从来没有参加过任何赛事活动。我不反对比赛，但现在动不动就比赛，真正比赛得奖的作品又有几部或几首传世的经典？我搞创作的目的：一是为了传承民族音乐尤其是岭南音乐这炷香火，二是借音乐感悟人生，从中获得人生的“孔颜乐处”。

王：岭南音乐，特别是客家音乐是您最为关注的。尽管现在对岭南音乐文化研究取得了很多成果，但整体研究还是不够的。您是第一个对客家音乐文化做过系统研究的音乐学者，您的大作《粤东奇葩》《客家山歌探胜》《客家音乐文化概论》似乎形成了其研究的三部曲。您可谓成了客家音乐，尤其是客家山歌研究的一面旗帜，只要人们一提起客家音乐的研究，都会提及这三部著作。

温：《粤东奇葩》《客家山歌探胜》是我在 20 世纪 90 年代分别由广东高等出版社和海天出版社出版。《客家音乐文化概论》是 2007 年出版的。这三部著作的出版是我多年积累和研究的结晶。在生活极度艰苦的条件下，我独自云游四方采风，先后到过江西、福建、广东、广西、湖南、贵州、四川、重庆等省市，吃过很多苦，收集了大量第一手民间音乐资料（客家居多）。经过整理研究形成了这三本著作。

曹：这三本书各自有什么不同的特点？

温：《粤东奇葩》主要研究我的出生地梅州的民间音乐，包括客家山歌、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐、民族器乐。《客家山歌探胜》主要是研究客家山歌的，其研究范围不限于梅州，而是跨地域山歌研究，包括闽西、粤东、赣南、湘东、广西、贵州、中国台湾客家山歌以及山歌剧。其研究内容包括客家山歌的源流及衍变、音乐及歌词特点等。《客家音乐文化概论》则是从宏观视域对客家音乐作文化层面的考察，算是一本客家音乐文化集大成的著作，它涉及的内容有：民歌（山歌、小调、劳动号子）、歌舞音乐、说唱音乐、民族器乐、戏曲音乐等。这本著作的整体特征是：其一，涉及面宽；其二，文化味浓；其三，概括性强。可以说是第一本系统研究客家音乐的著作。但由于自己的精力不够和各种条件所限，没能更全面地展开研究，如跨国、跨地域研究，特别是东南亚地域客家音乐的研究，对

我来说尚未很好的涉足，有待后来者继续努力。

王：随着人们对非物质文化遗产的越来越重视，其传承和发展已初见成效。但我发现有一个重要问题，就是表演比赛层面的东西搞得越来越轰轰烈烈，您认为像原生态的客家山歌适合用来比赛吗？

温：现在，各种比赛活动已形成一种风气，这也许是一种潮流。比赛当然有一定好处，可以起到对原生态音乐的宣传作用，让更多的人知道和欣赏到客家音乐，但为了某种商业利益或形象工程，那就变味了。我看到的一些山歌或民歌比赛，已经没有草根味道了。我曾当过很多次比赛的评委，在判断比赛优劣时就显得很尴尬。有的山歌唱得很好，很有草根味，但可能因为没有做些包装，结果名落孙山；有的山歌唱得非常一般，但由于重在投现在人所好，灯光舞美配乐等包装尽其所能，美其名曰创新，比赛结果可能拿大奖。这是一种非常不正常现象。从总体上讲，我认为，原生态的音乐不完全适宜用来拿到舞台比赛，因为它一离开自身的土壤，就失去原生态的草根味道了。

曹：您讲得很好，我也同意您的观点。那么，如何看待把原生态山歌作为开发旅游用来吸引游客从而获取赢利呢？

温：我倒很赞成这种做法。一是可以对山歌起到传承作用，因为要把山歌展示给游客欣赏，就要培养一批又一批山歌的歌唱者，就不愁山歌没有接班人；二是可以宣传地方文化，吸引更多游客；三是可以创收以发展地方经济，但是不要掺杂太多的其他节目内容。现在有些地方为了吸引游客的眼球，搞些不健康的表演内容，这是不妥的。

王：早在近 1992 年，您在《客家山歌探胜》的前言中就坦言："从本世纪以来，国内外有不少学者、专家、教授致力于研究客家的历史源流、人种、文教、妇女、语言、民俗等等，并撰写了许多论文和著作。然而，国内对系统地、全面地研究客家山歌（特别是音乐）的专家、学者却相对较少"。那么，现在一晃 20 年过去了，这种状态是否有所改观呢？

温：我认为，从 20 世纪末到现在，情况有较大变化，对客家民间音乐如"客家山歌""广东汉剧""客家说唱""广东汉乐"等领域，先后撰写和出版了不少论文和著作，这是十分可喜的事。不过，在理论层面的研究仍需努力。

王：我国著名民族音乐理论家冯光钰先生曾对您关于客家山歌研究给予充分肯定和高度评价，他说：最近 20 多年来，尽管对客家文化研究形成一种"客家热"，"对客家民系源流、界定、经济、文化、语言、民俗等方面的研究都取得了可喜的成果。然而，对客家音乐的研究，则显得十分薄弱，仅有少数学者加入。其中，以温萍先生的研究成果引人注目。"您觉得您的研究有什么特点？

温：一是系统性，当然这种系统是相对的。如果说我前两本书是带有一定

的地域性，如主要是梅州或粤东地区的山歌和民间音乐研究，而《客家音乐文化概论》则有一个广阔的地域视野，远远超越了梅州或粤东地区范围，已延伸到了闽、粤、赣、湘、桂、黔、川、台等地区。另外，如果说前两本书仅限于单方面山歌和某些民间音乐研究，那么，《客家音乐文化概论》则涉及客家各种音乐体裁。二是文化的感悟性。我是把客家音乐放在客家文化大的背景下来研究的。我生于斯长于斯，从小受客家文化的熏陶，故而对家乡文化有较深的情结。我写这些东西，不是一种单纯学理层面，而是渗透着对客家文化切身的感悟和生命的投注。三是我作为一个作曲家，既能从创作层面去创作新的客家音乐，又能以技术理论去理解和分析客家音乐的音乐形态。四是跨文化性。我认为，客家音乐文化是我国中原文化的传承和积淀，是中原文化、荆楚文化、吴越文化和岭南文化的交汇、融合和流变，具有南方山乡特色。所以，我的研究有一个广阔的文化视域。另外还有一个学科交叉问题，也是一个方法论问题。尤其是在《客家音乐文化概论》中，除使用传统民族民间理论研究方法外，还使用了音乐形态学、音乐史学、民俗学、移民学、传播学等多学科研究方法。

王：从您研究的特点可以看出，您不仅把客家音乐文化的研究置于几个不同学科层面，使客家音乐文化提升到一个更高的理论层面，更重要的是，您身为客家人，对客家音乐文化的关注有一份使命感。您不是单纯用大脑在研究，更是在用心去感悟，这作为一个学者是非常难得的。您已达耄耋之年，是否对客家音乐文化的关注有一种精神的家园感？

温：当然。越是随着年龄的增大，越思念自己的故乡。这种思念不单纯是一种世俗情怀，更多的是精神的皈依。所以，从表面上看，我是在研究客家音乐，实质上，我借此在找一条“返乡”之路。

曹：您这种境界令人叹服，现在我才真正理解您这么大年龄还在继续着自己的事业。您可以谈谈客家音乐的传承和创新的关系吗？听说您在这方面做过很多思考。

温：我的确比较关注这个问题。我想先说说创新，特别是山歌的创新。创新就是抛开旧的，创造新的。创新山歌就是在继承传统山歌的基础上，充分利用多种素材和手法进行全面的发展、创新和演绎，使它成为鲜活的、独具特色的新山歌。这种新山歌潜能大、视野广，一般多用于声乐作品（如独唱、对唱、齐唱、重唱、合唱及影视歌曲、歌剧、舞剧或戏剧唱腔等），也可以渗透在各种器乐作品中，用做素材、片段等发展乐曲，有时还可以用新山歌的主题直接发展成一首完整的声乐或器乐作品。故创新山歌犹如“集成电路”，应用范围广，发展前景大。创新山歌的思路可以从以下角度入手：一是可以继续沿着“歌墟”路子走，二是可以往“歌剧”路上走，三是可以参照“严肃音乐”的艺术形式，四是可以直接为“影视

音乐”而创作，五是朝“歌舞音乐”发展，最后可以渗透在“戏曲音乐”中，作为曲牌或片段应用。总之，创新山歌的道路是多维的、宽广的。这里尤其要说明的是，创新山歌一定要有理论和实践研究的支撑。理论层面的研究主要是创新山歌的历史、文化尤其是哲学美学层面，没有理论指导，创新就会陷入盲目；实践层面主要是指创作技法研究，只有在创作技法上有了较深入研究，其创作才有可操作性。

王：无论是理论还是创作层面研究，您认为现在最主要的问题是什么？

温：主要是研究断层问题。从事这一研究的老一辈学者本来就很少，中年学者更是凤毛麟角，现在主要希望是年轻人。但就目前而言，年轻人从事客家音乐研究更是令人失望。

王：您认为主要原因是什么？

温：一是文化和教育机制问题，缺乏正面引导和激励；二是金钱利益的诱惑，使年轻人难以有“板凳一坐十年冷”的精神。

曹：您认为在培养这方面人才上应该从何入手？

温：首先要引导年轻人热爱客家音乐，尤其是客家地域出生的年轻人更有义务和责任来担当。因为他们无论从语言、生活习惯，还是其他文化方面都源于客家。其次是在培养层次上以研究生阶段为主。现在要招客家音乐方向研究生尤其困难，一是报名参考的人少甚至连续为零，二是即便专业分够了但文化分有差距而难以招收。我觉得特别在岭南三大乐种研究生招生方面，在文化课尤其是英语应适当放宽，做到特事特办。否则，岭南三大乐种的人才培养将永远是个问题。

王：您的这些想法很有见地。但愿得到领导和社会的认同。谢谢！

“南国声乐之母”[①]

——访声乐教育家陈肖容教授[②]

王少明(以下简称王)：陈教授，您在声乐教坛上早已声名远播。于今您已是77岁高龄了，仍然坚守在声乐教学的第一线，为培养更多的声乐人才努力，这在声乐界实属难得。尽管媒体对您有一些报道，但总觉得过于零碎化和平面化。作为您的晚辈，我怀着仰慕之情，想对您作较为深层的了解。首先对您出身的家庭背景很感兴趣，因为它是决定一个人成长须臾难离的重要因素。您可以先谈谈吗？

陈肖容(以下简称陈)：好的。我是广东南海人，于1934年11月出生于云南思茅。我曾祖父是清朝廷命官、祖父是民国广东财政厅官员。我出生之后适逢抗日战争时期，父亲在那时参加了共产党，在海关做地下党的工作。他因工作的需要去过很多地方，如广州、澳门、香港、越南、贵州、云南、四川、重庆等地。我童年也就随着父亲到处跑，过着一种颠沛流离的生活。父亲在战争年代牺牲，后被追认为烈士，我属于烈士后代。父亲人品很好，对我的影响很大。祖母、母亲都是爱国者，给抗日的军队做了很多棉衣。那时候的我年龄虽然小，但已经懂事，也明白那个动荡的时代必须坚强地面对生活。我们也算是侥幸从敌人的轰炸机、大刀下逃出来的，就像拍电影一样，那些我们都真实地经历过。我九岁便开始做了童工，在一个香水厂洗瓶子。后来父亲知道了，他不同意我洗瓶子，坚持让我去香港培侨中学附小上学。该校当时是一所进步学校，但当时的学习环境很艰苦，办学条件也不正规，我们还要不时地逃难转换住所。后因父亲去世在校只读一个学期，尽管学习实践短暂，但接受了良好的教育，受益匪浅。

曹桦(以下简称曹)：您生在战争的年代，长在红旗下，不平凡的人生经历使您成为一位德艺双馨的声乐艺术家、教育家。您享有“南国声乐之母”的雅称，令

---

① 原载《岭南音乐》2013年第2期。

② 陈肖容，著名声乐家、声乐教育家，广州星海音乐学院教授。

无数人对您产生一种仰慕崇敬之情。您是怎样走上音乐这条“不归路”的?

陈: 父亲去世后我从香港回广州,祖母让我继续读书,我在广州考上了嘉应中学读初一。1950 年 1 月,经地下党同志的推荐,香港成立了青年文工团,我报名经考核被录取,那时我才 15 岁,就此走上了艺术之路。在文工团我承担了许多工作,如土改、“三反五反”、抗美援朝、戏曲改革等。我学过小提琴、钢琴、演唱,最后唱歌比较突出就以唱歌为主。1950 年广东文艺团体整编,我就被选入华南歌舞团做歌唱演员。根据不同时局需要唱不同曲目,主要有《白毛女》《王大妈要和平》《小二黑》等。在歌舞团工作 5 年,演出机会多,还到处参加慰问演出,如 1954 年、1955 年分别参加海南岛慰问团、旅顺口(苏军)慰问团等演出。为了突出地方特色,我与其他演员还深入民间,如到中山、梅县等地向民歌手学习民歌,学会了许多地地道道的民歌。

王: 听说您先生也是从事声乐工作的,关于你们两人的结合有很多美谈。你们如何走到一起的?

陈: 老伴吴超文是一名男高音演员,我们经常在舞台上一起对唱、合唱,被当时人们称为舞台上的金童玉女。我们的结合也是因为同是歌唱演员。我们在一起唱过不少客家山歌。

曹: 您由一个演员走向一个科班出身的声乐教育家,您是如何实现这一华丽转身的?

陈: 在那个时候,由于我喜欢演唱专业,每次团里给我许多演唱任务都能较好完成,深受观众好评。团里很信任我,培养了我的演唱能力。很幸运被挑选去上海音乐学院声乐系学习,读了五年本科。这五年期间由于我没有达到高中文化水平,因此,除了学习声乐专业课外,还刻苦补习文化课如文学、外语等。

王: 无论是从学术还是艺术,要取得成功必须要有三个要素:一是师承,二是天赋,三是勤奋。从师承上,你最感恩的是哪些老师?

陈: 在上海音乐学院读书期间,老师、领导都很关心我,如果不回家过节的话,他们都会请我到家里吃饭、过节。我最难忘的是我的专业老师林明平。她是一位德艺双馨的音乐家、教育家、声乐家。她教学成果显著,特别喜欢关心和帮助人,我在上海念书的时候生活贫困,常受到老师的接济。老师总是对我嘘寒问暖,体贴有加。

王: 遇到这样的老师,是您人生一大幸事。你毕业后还经常联系吗?

陈: 她如今还健在,定居美国。我觉得林老师永远值得我学习,她是我的好榜样,是良师益友。我们至今还经常通信和电话联系。

曹: 您之所以能获得事业的成功,想必一定会与她的影响分不开。

陈: 是的。我平时对我的学生做的,只能说是她的精神和美德的继承和发

扬。我相信美德是可以传承的，所谓传承，不仅是艺术上的，更是道德上的。所谓为人师表，就是要把民族精神和人性中最闪光的东西传承和发扬光大。

王：您从事声乐教育50多年，培养了很多声乐表演家和教育家，如著名男高音歌唱家唐彪，著名声乐歌唱家、声乐教授穆红、皮晓彩、陈晓、冯姗姗等，还有一批像麦子杰、廖百威、陈丹、汤蔓红、黄志强、马小倩等声乐家、歌手，等等。您觉得，您的声乐教育的理念最值得标举的是什么？

陈：首先这里涉及方法问题，孔子说的“因材施教”很重要。一个美声的老师要有科学的方法，但方法不是死的，要学会灵活运用，尤其要重视学生的自我发掘和发展，但最为重要的是教学生如何做人，学声乐不过是人生体验的一种形式。有人说，嗓音是人体的器乐，这句话是对的，通过嗓音所发出的声音，应该是你做人的表现。要教学生学会做人，教师必须为人师表。教师是一个长久性的职业，教师要谦虚，品德素质要好，才能教出品学兼优的好学生。我不仅是教师，也是一个党员，党教育人要全心全意为人民服务，不图名利，所以我一直努力按照这个要求来做。

王：作为一个声乐教育家，一定有自己培养学生的目标理念，您认为，培养学生的目标是什么？

陈：我培养学生有几个目标：最基本目标是教会他们做一个好人、一个和谐的人、对和谐社会有帮助的人；再高一点儿就是有用的人、有才华的人、认真学好专业知识为社会服务的人才；最高的目标就是德才兼备的人才，也叫“又红又专”的人才。还有一点，我认为，教师在引导学生的同时，自身的素养也是要不断地提高的，学生在进步，老师也要不停地进步，吸取新的元素，拓宽自己的知识层面，做到真才实学。

王：净空法师曾讲过一个故事：一位医生因误诊病人致死，病人家属把医生告到法院。医生死后，阎王把他打入18层地狱。他不服，在狱中叫冤，影响了第19层地狱犯人的不满。一打听，这个犯人是一名教师，因误人子弟而被打入第19层。说明教师误人子弟，比医生误诊病人的罪过还要大。您是怎样看待教师，尤其是音乐教师这门职业的？

陈：自古以来，教师就是一个崇高的职业，因为教师对学生起到的是一个导航的作用。我作为一位声乐教师，不仅仅只在艺术专业上给予学生教导，还给他们在品德人格上做出一些引导。另外，作为一名老师，帮助困难的学生也是师德体现的一个要求。有些家庭条件比较差的学生，没有能力缴上学费，我都会尽量帮他们先垫着。有些学生来我这里上小课，我都是不另加收费的，毕竟学生是为了求学，而教师传道授业也是一项本职的工作。我相信，只有老师和学生达成一个很好的共识，艺术文化的传承也会更优秀、更丰富。

王：您家门口有一个漂亮的小花园，一年四季叶翠花香，人们每每经过，都要驻足欣赏，您就是这个漂亮花园的园丁。听说您每天早早起床浇水、培土、施肥，不辞辛苦。育人如育花，您育人更是如此。

陈：种花一定要下功夫、用心思，不要偷懒，要经常给花浇水、施肥、修剪枝叶。有些长得不好的要想办法让它存活，并能健康地成长；长得好的花要勤修剪它们，去掉一些不必要的枝丫，这是为了集中养分让花儿开得更好。我虽然辛苦，但是，我一看到满园盛开得花不知有多开心。育人也是这样，来不得半点懈怠，既要有爱心，又要有耐心。孔子说要因材施教，每个人天分不同，感悟能力不同，接受教育的差异也大。但从不同的角度，他们都是可造之才。我觉得爱心是第一，耐心第二，方法第三，不能轻易否定一个学生。

曹：从声乐人才的培养的规格上，您在声乐教育中是如何定位的？

陈：最重要的定位是不拘一格。在教学中，我较注意多种唱法如美声、民族、通俗唱法等的演唱。我曾撰写一篇论文《我们要继承古为今用、洋为中用》，就是专门论述这个问题的，声乐要全面发展才完美。我的学生当中有几个是从事流行唱法演唱的，如廖百威、麦子杰、汤莉、汤蔓红等，都唱得不错。他们从美声学起，后又学民族。廖百威在 2007 年举办演唱会时，一首歌曲就唱了三种唱法。

王：真善美乃是人类共同追求的最高价值，也是艺术追求的终极目标。您说过："闻歌如人，要用最质朴、最真挚的情感去讴歌中华民族的真善美。"想必这也是您育人的最终目的。

陈：是的。一个艺术家，总是离不开他所赖以成长的土壤，他必须要爱生于斯、养于斯的土壤。《圣经》说：你从尘土来，要回到尘土。尘土是生长真善美的地方。我一直生活在岭南一片沃土上，脚踏这片沃土，头仰真善美的天空。我无论是在台上演唱抑或是在教学中，总不忘让真善美在音乐的旋律中回旋。

王：您是土生土长的岭南人，您如何看待岭南原生态唱法，如岭南三大剧种，采茶戏、客家山歌等根籁艺术的传承和创新？

陈：听说广东粤剧、粤曲这几年分别被列为世界级和国家级非物质文化遗产代表性名录，作为中国人尤其是广东人，我们感到莫大的骄傲。其实，广东有很多像粤剧一样的草根艺术，有待我们去挖掘、保护、传承和创新。原生态唱法的传承是个重要的环节。中国人要用自己的传统文化作为根基，一切其他的形式都是一种辅助。岭南原生态的声乐艺术也是一样，传承应该放在第一位。首先要把岭南原生态唱法作为根留住，这条根不能拔掉，只有在这个基础上才能谈得上创新，离开根而去谈所谓的创新就是奢谈。

曹：您作为广府人，对岭南的原生态民歌、小调的传承与发展有什么看法？

陈：中国人有自己的文化艺术底蕴，并且要稳住自家人的文化根基。在世界范围内，岭南音乐文化已成为认知广东地区音乐文化的重要标志之一，在中国民族音乐发展中具有举足轻重的地位。怎样把这些艺术发展下去？传承就是一个重要的环节，我们必须建立好这个纽带的关系，才能把优秀的文化发展下去。但发展是要创新的，我们可以在这个的环节中借鉴其他国家与民族的优秀文化，推陈出新。

下篇　学术评论

筝艺映古风　仁智启百世[①]

——记饶宁新先生与其古筝演奏风格[②]

饶宁新先生是著名古筝演奏家、教育家、星海音乐学院副教授、硕士生导师、中国音乐家协会古筝学会副会长。他的古筝演奏风格用乐评家的话说是“如泣如诉，感人肺腑”。笔者第一次欣赏他的演奏是2002年在我院举办的“纪念罗九香诞辰一百周年音乐会”上，后来我还专门欣赏他演奏的音像制品专辑。每每欣赏时，总有一种“乐而不淫，哀而不伤”之感。他的演奏尤其贯通一股“气”，这股气既承续千古，又下开百世；既有儒家仁智精神，又有道家仙风道骨。笔者带着这种感受拜访了他，并就古筝的演奏风格问题专门请教于他。

话题首先切入的是关于古筝理念。他认为，古筝属于中国传统文人音乐。古代哲学家把古筝看作“仁智之器”，它所要表达的是一种文化精神，有儒家的，有道家的，也有其他学术或艺术流派的。但它突出了两个字：仁和智。仁是道德，智是智慧。中华民族是一个非常讲道德的民族，也充满着博大的智慧。这种道德和智慧中同时也渗透着一种人格精神，不仅有儒家的圣贤及大丈夫人格，也有道家的仙风道骨。反映和表达这种精神应该是古筝演奏的一大使命，怎样表达就涉及到审美形式也就是演奏风格问题。

饶宁新先生对古筝理念的诠释，特别是把古筝看作是“仁智之器”，并且认为演奏风格就体现在如何表达这种仁智理念上。这一看法道出了一种深邃的艺术哲理。中国古人讲“形而上者曰道，形而下者曰器”。古人在这里实际上讲了三层关系：即道、形、器的关系。就筝乐而言，仁智精神是“道”或“神”的层面，古筝是“器”的层面，而介入两者之间的演奏风格是“形”的层面。演奏风格就是仁智精神和器的统一，就是借助筝器表现仁智精神的。

在谈到演奏风格意义时，他说：演奏风格之于演奏者就是他的生命所在。

---

① 原载《广东文艺界》2005年6月第111期。

② 饶宁新，著名古筝演奏家、教育家，广州星海音乐学院副教授。

他认为古筝是最能够表达人的内心世界的，而演奏风格又是这种表达的最好形式。演奏风格要通过外在的“形”来表现内在的“神”。“形”的东西包括乐器的工艺结构、声音、节奏和音符等，也就是说能看到、能听到、能感觉到的东西。而“神”作为内在的东西，似乎是看不见、摸不着的，它包含着智慧和道德精神，在演奏时尤其注重这一精神。他认为每个人都有自己的演奏风格. 由于音乐的不确定性，因而我们对音乐的理解和感觉就不同。如对《出水莲》的理解，有的认为高雅清丽，有人认为清高孤愤，有的只是当作孤芳自赏、自娱自乐。有外在的理解，也有内在的理解。他说他个人在演奏时，“是凭内在的感觉，利用声音传达我内心对筝曲的理解和感受。我在演奏时是全神贯注的，只有这样才能表现乐曲的神韵”。

中央音乐学院李萌教授在他主编的《广东客家·粤乐筝曲集——饶宁新先生古筝演奏艺术及乐曲》一书的《前言》中，对饶先生的演奏风格有这样一段溢美之词：“饶宁新先生的筝音乐有一种天真、纯正的抒情，这是一般弹筝的人所缺少的。据说，他喝酒以后弹得更好，音乐坦荡，真诚和尽情，可谓仙风道骨。他的音乐中，有一种对孤独、清高的陶醉，说不上他那些旋律是从哪儿来的，很纯正、地道，但又不很规范。”这种评价可谓之高。谈到这一评价，他十分谦虚地说：“李萌教授的评价对我多了些鼓励的话。但他的确也反映了我演奏的一些特点。古人云：‘文如其人’嘛，我算是乐如其人或筝如其人。我认为做人要心胸坦荡、率直而行。大原则不移，小事倒不一定过于精心，功利性越少越好。不要把名誉和地位看得太重，可有可无。想想我的老师们什么职称也没有啊！但他们一样兢兢业业地把音乐传授给学生。要演奏古曲、传统乐曲，首先要学好历史，能通古才行。要把‘情’灌注到乐曲中去，把音符当成描绘乐曲情感的手法，让情在音中生，音在情中游。”

无论是李萌教授的评价，抑或是他自己的谦辞，都反映了他演奏风格的人生理念和审美理念。饶先生不是为艺术而艺术，而是在艺术中寻求人生的寄托，在人生中寻求艺术的朗照。

继承和发展是任何一个艺术家的演奏风格所不能回避的问题。继承的东西一定是精神境界和文化特色层面的；而发展的东西主要是风格技巧层面的。这一点，饶先生十分认同。他说：所谓继承. 就是要在演奏中把古曲中所包含的仁智精神、美学韵味、地方特色充分体现出来。就客家汉乐而言，就是要原原本本地把汉乐清丽雅致的风格和浓郁的岭南特色搬进自己的大脑中。所谓发展，就是各个演奏者不要拘泥规范中的固定形式或某种手法等等。要根据自己的乐器的特点，在技巧上加以发挥。即通过一定的演奏技巧和风格把心灵深处的情感再现出来。

演奏风格的形成，总离不开一定的文化土壤，饶宁新先生亦不例外，他出生在汉乐之乡——广东大埔县。广东汉乐源于中原地带的“中州古曲”，亦称“外江乐”“儒家音乐”等。汉乐从中原传至梅州落户大埔的历史相当长，尽管世事如烟，汉乐神韵没有变。汉乐文化中的仁智精神，给了他丰富的音乐文化营养。他生长在音乐世家，他的祖父、父亲，能唱、能演奏多种乐器。父亲饶从举热爱汉乐扬琴演奏和汉剧演唱，他技艺高超，曾录有唱片。20 世纪 30 年代，新加坡广播电台还播放过他的唱片，传说他父亲可以把扬琴倒过来演奏。1956 年他父亲饶从举和罗九香、饶淑枢三人代表客家汉乐参加全国第一届音乐周演出，并受到毛主席等国家领导人的接见。

他说：“父亲对我的影响很大。他教我学习各种民族乐器，经常带我去‘和弦子’。儿时在家乡常听堂叔饶竞雄弹筝，一如《蕉窗夜雨》《昭君怨》等曲，觉得很好听。他曾在我家住了一段时间. 我就跟他学筝。我于 1959～1962 年就读于广州音乐专科学校，分别师从潮乐名家苏文贤先生和汉乐名家罗九香先生。不仅能跟两位名家学习古筝达 6 年之久，而且还获曾正、赵玉斋、刘天一等几位老前辈的指导，使我常能浸润在仁智精神之中，接受古筝艺术的洗礼。为我后来筝艺事业的发展奠定了厚实的基础。”

中国古筝艺术源远流长，流派异彩纷呈，演奏风格各异其趣。有的学者把它分为六大派，有的分为四大派。这些流派如何形成？如何看待它们的划分？饶宁新先生说，中国古筝流派较多，如山东筝、河南筝、客家筝、潮州筝、江浙筝等等。古筝流派是在历史中自然产生，故各地就自然出现了各种风格的代表人物，如客家筝罗九香、潮州筝肖韵阁、河南筝曹东扶、山东筝赵玉斋。1990 年香港音乐统筹处、香港雨果唱片公司在香港文化中心主办“中国南北四大古筝流派音乐会”，参加音乐会演奏的有山东的韩庭贵、河南的曹桂芬、潮州的林毛根、客家的饶宁新。当时对演出反应非常热烈，“四派”明确的提法是那时出来的。后来高自成、项斯华、周延甲、曲云、王中山、焦金海等和以上四位老师，先后又在香港、澳门、台湾、上海、杭州参加各大筝派的演出。

有人从大音乐文化的角度提出岭南筝派，此论一出，曾引起筝界强烈反响。饶先生对此持保留态度，他从不同地缘文化的角度认为，南派有“客家”“潮州”“江浙”“闽南”筝，是不同风格流派的古筝体系。五岭以南，从地理上包括有广东、广西、福建西南部、海南等地区，各有各的民风、语言、风格的音乐体系。他说他从祖辈到现在，听过的音乐有：客家音乐、潮州音乐、闽南音乐、琼州音乐、广府音乐（即广东音乐）……从古筝的角度，有客家筝派、潮州筝派等，但没有听过“岭南筝派”。音乐流派的形成应该是有地方风格特点，有代表人物、系统代表曲目，各个音乐流派是在音乐历史长河中形成的。

他特别谈到客家箏和潮州箏在音乐表现风格上的不同：汉箏、潮箏尽管有许多乐曲名称同出一源，都属南派，都比较柔和、古朴、典雅，在演奏时，客家箏重视演奏乐曲的情调、韵味方面，重表达心境和心情，不过分追求技巧，要分清雅俗。潮州箏与潮州传统音乐有关。潮州传统音乐分为文畔和武畔：文畔指潮州弦诗乐和细乐；武畔指锣鼓乐。潮州箏曲源于这两类音乐，其重在曲式结构、节奏、旋律。乐曲的慢板、中板、快板都可能有“双催”“单催”的演奏方法，往往“双催”之后转入“单催”，有时也以“双催”“单催”交叉运用。客家箏和潮州箏演奏都有丰富多彩、变化多端的滑音，但客家箏上滑音较多，而潮州箏上滑音较少，下滑音多。客家箏很讲究颤音，有不同的颤音，如慢颤音、快颤音、中颤音。很重视左手的揉、吟、滑、按，这起到了以韵补声的作用，使乐曲声情共存。潮州箏点音、下滑音比较多，颤音少一些。前辈们告诉他“客”“潮”箏风格要分清，不能混淆，它们各有自己的特色和韵味。

在岭南古箏中，为什么只提客家箏派和潮州箏派，而不提粤箏派？饶先生的解释是：主要是粤箏中没有显著的代表人物，所以人们就没有把粤箏看成一个流派，但并不等于它不存在，它只存在于民间。为了使这种隐性转变为显性的流派，饶先生做了很大的努力。用他自己的话说：“我几十年来生活和工作在广州，接受并演奏广东音乐，自然地学习到了它的音乐风格、韵味。但流派的形成和发展还需要音乐艺术家们的共同努力，也许是需要几代人或更多的时间。我为粤箏流派的形成做了几十年努力，希望有朝一日这一流派能与客家箏派和潮州箏派鼎足而立。不管是五十年还是一百年，这是我的期望。”

饶先生多次应邀参加海内外箏乐活动，他的演奏艺术影响遍及海内外。特别是去年 11 月，他应邀到台湾艺术大学等四所大学讲学兼演出活动，在台湾音乐学术界刮起了一股学习客家箏乐的旋风。通过他的演讲与演奏，他们亲身感受到了汉乐和粤乐精湛的艺术魅力和风格特点，也了解到大陆箏艺的传承和发展情况，这对促进两岸的文化艺术交流和祖国的统一有着十分重要的意义。对他的讲学和演奏，台湾艺术大学音乐学系张俪琼教授这样评价的：“饶宁新教授的客家箏曲，充满着历史情感与文化思维，一支支的乐曲里有画有诗、有故事、有情节，意境深远、启人怀古之幽思。”台湾艺术大学还专门从现代音律研究方面来研究他的演奏技巧和风格。

这次访问的成功，也是他一直以来的祈愿，他深情地说：“能为弘扬民族音乐艺术、促进两岸的音乐交流和祖国的统一做贡献，我由此感到欣慰。”他也希望他和更多的同行能多到台湾讲学，以为促进两岸音乐艺术的交流做出更大的贡献。

“我属于马克思主义隐义学派”[①]

——论著名美学家、音乐学家赵宋光教授的哲学体系观[②]

赵宋光先生是我国著名的美学家、音乐理论家、教育家，同时在哲学前沿研究上也独步学林。他十分坦言地宣称自己“属于马克思主义的隐义学派”。对此，我十分赞同著名的哲学家、美学家刘纲纪先生的理解。刘纲纪先生说：“按我对他的思想的理解，他的这种说法有两重意思：一是要致力于去除由来已久的，对马克思主义实质的各种遮蔽、误解与曲解；二是要对包含在马克思主义之中，随着时代的发展而显现，但尚未达到昭彰的新义予以研究和阐发。”[③]对刘纲纪先生的理解，我当从两个方面予以阐发：一方面说明马克思主义实质为什么会被遮蔽、误解与曲解；更重要的一方面说明赵宋光是怎样构建马克思主义哲学体系、解蔽并开显马克思主义真义的。

窃以为，马克思主义哲学有两个文本：一个是马克思本人的文本，我把它称为“原版”，这个“原版”的文本是“隐义”的；一个是解释文本，即滥觞于苏联而移植到我国的马克思主义哲学教科书，我把它称为“再版”，其文本是“开显”的。问题不在于马克思主义哲学需不需要“开显”，而在于这种“开显”是否符合或在多大程度上符合马克思主义哲学的“隐义”。作为“隐义”的文本，随着作者的“消隐”即“不在场”，文本即变成历史文本，文本的解读就取决于解读主体的历史存在状况。

20世纪80年代起，中国哲学界就提出了马克思主义哲学教科书改革的任务，可以把这一任务归结为“返本开新”。“返本”，即“回到马克思”，从马克思历史语境或原版文本中去求解马克思哲学的“隐义”。“返本”就是一种“解蔽”，即解除尘封在离马克思主义真精神越来越远的偏见之下的诸多误识。之所以要

---

① 原载《星海音乐学院学报》2003年第3期。

② 赵宋光，著名美学家、音乐学家、音乐教育家、星海音乐学院教授。

③ 赵宋光《赵宋光文集》(第1卷)，花城出版社2001年版，第2页。

“返本”，一是因为原来翻译过来的文本本身不全，如许多著作包括《1844 年经济学—哲学手稿》等都是后来才发现和翻译过来的；二是误读，即许多不是马克思的观点强加给马克思；三是缺乏对马克思青年和成年时期著作中正文和脚注的全面了解；四是缺乏对马克思文本产生的文化土壤的分析。

鉴于以上原因，故要“返本”，“返本”的目的旨在消除传统理解框架对马克思哲学文本的先在性的遮蔽、误读，以求与马克思的历史语境达到“视界融合”。但仅仅“返本”是不够的，还必须“开新”。“返本”是“照着讲”，“开新”则是“接着讲”，并讲出新意，使马克思主义“隐义”随着时代的发展与时俱进地“开显”出来，并发展下去。从形态学的角度，就是要建立马克思主义哲学的“21 世纪版”。

赵宋光作为“马克思主义的隐义学派”的自觉成员，他对“21 世纪版”的构建体系可用 8 个字来概括：方式、根基、维度、核心。

一、从领域体系方式上，提出了建构马克思主义哲学“五体协翔”的新框架

马克思的哲学文本并非马克思主义哲学体系，是马克思个人思想和观点的总和，马克思也决非要建立一个体系。但马克思主义哲学又不能没有体系，否则就无系统性。不过建立体系本身不是目的，目的是为了使哲学呈现出鲜活的生命力，防止走向僵化。

正是从这一目的出发，赵宋光以“领域体系”的方式提出了建构马克思主义哲学解释体系的宏观设想。他认为，就建立哲学的学科体系的思路而言，应区分两种不同的方式：主义的体系和领域的体系。他在《让哲学思维在领域体系中熔炼凝聚》一文中开宗明义地指出：“哲学要得到有活力、无止境的发展，应当按什么样的方式来建立这学科的体系呢？这体系应当从某一主义的原则推演出来，还是由若干必不可少的领域组成呢？按前一种方式所建立的，是主义的体系，按后一种方式所建立的，则是领域的体系。”①

这种方式的区分对于我们坚持和发展马克思主义哲学，防止使真理走向教条化和僵化具有十分重要的意义。依赵宋光之见，按主义体系建构的哲学学科，尽管可以为哲学提出具有指导意义的原则、原理，有可能具有不可蔑视的真理性，但原则所具有的真理性并不能自行杜绝传播者对它的误解和曲解。即是说，如果抱定主义体系，传播者或解释者就会从教条主义出发，去理解带有真理性的原则，并把这种教条化的原则用来作为标准去排斥其他与自己相左的思想和观

① 赵宋光《赵宋光文集》(第 1 卷)，花城出版社，2001 年 2 月。

点，并对这些思想和观点进行政治或道德上的讨伐。这种体系所产生的结果，只能是权威哲学家关于绝对真理的“独白”，而绝不可能是充满民主平等、丰富个性的哲学理性活动的“对话”。

赵宋光提出以领域体系的方式建立马克思主义哲学的解释体系，要建立的就是一种开放的、富有生命力的体系，就是一种让不同的、甚至对立的观点形成“对话”的体系。用他的话说：“领域的确立好比舞台的设置。有了一定的舞台，就能让不同的角色尽情表演，形成种种戏剧冲突，以组成一台台完整的戏。有了确定的领域，就可以提出一系列共同的课题来使对立的观点互相交锋，在互相切磋中深化对课题的探索。”[①]赵宋光认为，学术上的百家争鸣之境就是要通过建立领域体系才得以实现的。同样，也只有在学科领域舞台上，让多种不同的观点聚首对话，让各个对话者在对话中充分发挥自己的创造力，不管其观点是否正确或正确的程度有多大，都会直接或间接地对马克思主义哲学的发展有所贡献。因为，“马克思所创立的划时代的哲学观点的真理性，必须通过多角度、多方位的探讨，也必将在无拘束地发挥每个探究者的创造力之后，方可为人们普遍地理解、接受、丰富并发展”[②]。也就是说，领域体系可回到哲学本真状态，即回到反思的、批判性的理性活动和文化精神，而不致走向绝对化、神圣化，这是赵宋光所一直坚信的。

赵宋光不仅看到区别领域体系与主义体系的方法论意义，还从总体性角度绘制了一幅领域体系的“新世纪版”。他认为，作为领域体系的哲学学科，应包括如下必不可少的五个领域：自然本体论、人类本质论、认识论、驾驭论、价值论。赵宋光把这一领域体系的结构借喻丹顶鹤的形体构造来说明：自然本体论是丹顶鹤的腿脚，人类本质论是身体，认识论和驾驭论是展开的两翼，而头部则是价值论，他称这一结构为“五体协翔”。这一体系从哲学对象上，不仅每个领域各自指向形而上的层次，而且从整个体系的衔接过程也是一个指向形而上层次的过程。用他的话说，“形而上层次的达到必须通过形而下层次的递进，必须透过特殊才能达到普遍，必须透过局部才能达到总体”[③]。相应地，就方法而言，辩证法要求从容纳大量具体学科的有限思维成果做起，对它们进行跨学科的比较研究，进行以普遍性和总体性为目标的逾限思维，通过概念之间的争辩切磋，提炼出抽象的范畴。这一体系的建构是对马克思主义哲学的一种全面定位，既超越了传统马克思主义哲学的解释体系，即把马克思主义哲学加以板块式焊接的体系，又

① 赵宋光《让哲学思维在领域的体系中熔炼凝聚》，《赵宋光文集》（第1卷），花城出版社2001年版。

② 马克思，恩格斯《马克思恩格斯全集》（第3卷），人民出版社1960年版，第261—262页。

③ 马克思，恩格斯《马克思恩格斯全集》（第3卷），人民出版社1960年版，第261—262页。

不同于现实哲学界关于建构马克思主义哲学体系的学术理论。既克服了把马克思主义哲学实证化的倾向，又克服了把马克思主义哲学意识形态化的偏误。

二、从根基上，强化了自然本体论

本体是任何一种哲学都难以绕开的问题。在现代哲学转向中，逻辑实证主义拒斥它，最终还是认为本体论与价值伦理信念相关。后现代哲学想解构或拆解它，所解构的并非是本体论本身，而是作为实体的传统本体论，只是在用另一种本体论取而代之。奎因深知本体论是一道抹之不去的难题，他看到语言问题的中心化地位，即把语言问题看作本体论的实质，故而从语言问题角度提出了“本体论承诺”。尼采想颠覆本体论，所颠覆的只是一种“永恒在场”的本体世界，而非本体本身，因而他重建了一种诗化的本体。我国哲学界受西方哲学思潮的影响，以否定旧教科书把马克思主义哲学本体论化为名，企图否定本体论，特别是自然本体论在马克思主义哲学中的地位。赵宋光认为，作为第一哲学的本体论，特别是自然本体论，是哲学的根。他针对哲学界有人要砍去这条根的僭妄行为，挺身而出地急呼“斧下留根”。首先，他从逻辑的因果链上批评了那种否定自然本体论的倾向，正确地指出了自然本体论与人类本质论的逻辑因果关系，认为：只要人类本质论这个“果”而无视自然本体论这个“因”，就无异于毁坏了逻辑的完整性，只截取人类本质结构的顶层，而抛弃了他的底层根基。其次，他从历史的角度，指出：人类诞生之后的这一段只不过几十万年，之前的天体演化史和生物进化史却以亿年计，有何理由“只抓零头而无视大数”？他认为，对于整个人类而言，设想一个还没有人类的自然界曾经存在，不是没有意义的。正像对于个人而言，设想一个还没有自己的世界存在不是没有意义一样。正是有了人类史前若干亿年自然的演化，人类的历史才能得到延续和展开，人类的超生物本质才能得到更深的认识。如果砍掉自然本体论这个自古就有的哲学领域，许多研究课题甚至包括人类本质在内的一系列哲学问题就会被取消，这样，哲学作为世界观的学问就会变得残缺不全。赵宋光戏称这是患了“思辨力瘫痪症”。也许有人会提出诘难：这一强化自然本体观点与传统本体论有什么差别呢？事实上，传统本体论是一种观念的实体，或一种“永恒在场”的实体。这种实体早已被马克思所颠覆。马克思把这一“永恒在场”的观念实体颠倒过来还原给客观世界发展本身，真正回答了“世界是什么”这一本体论问题。赵宋光的研究就是在把马克思（包括恩格斯）的这一本体论思想进一步发挥出来，说明本体并非自柏拉图以来西方传统的“永恒在场”的精神实体，而是自然界本质以其结构进展的繁茂长链不断发展不断构建的历史过程，只有懂得自然历史才能懂得人类历史。

赵宋光所认为的自然本体论，也不同于传统教科书“见物不见人”的体系。传统教科书的解释体系，并没有超越西方传统本体论，把本来被马克思终结了的本体论又反过来强加给马克思。按传统的看法，即把马克思哲学视为以追溯整个世界的本质或基础为目标，力图从终极存在、初始本源去理解和把握一切事物的本性的看法，是对马克思哲学的最大误解。在传统体系中，人只是被视为一般物质运动的一个环节、一个中介、一个层次，却苦于无法说明人类如何能超越先在的物质运动。赵宋光之所以把本体论分为自然本体论和人类本质论，并强化自然本体论的地位，最终目的是为了说明人类本质的生成、说明人与世界的关系。

三、从人类学本体论维度上，重新给马克思主义哲学体系的内容定位

作为特定哲学形态的中国马克思主义哲学，在近50年的时间经历了从实体性维度到主体性维度再到人类学维度的发展。人类学维度在中国马克思主义哲学研究中的兴起，虽然不能排除作为当代西方哲学主流的人类学范式的影响，特别是海德格尔、维特根斯坦、哈贝马斯等哲学家思想的影响，但更重要的还是中国马克思主义哲学的内在逻辑的要求和中国社会生活变化对于哲学思维的对应性的要求。赵宋光正是适应这一要求，在解读马克思哲学文本的同时发现并强调了马克思人类学本体论对建立中国马克思主义哲学的当代价值，澄清了西方马克思主义思潮和中国传统教科书对马克思文本的误读。

首先，从解释学的视野重新解读了青年马克思与成年马克思，揭示了不同时期的马克思哲学思想的共同基础即人类学本体论。赵宋光发现，马克思的《1844年经济学—哲学手稿》和《资本论》所持的观点在逻辑上具有自洽性，是同一个文本在不同写作年代的稿样，只是表述的方式不同：即在《1844年经济学—哲学手稿》中用“人的本质”“类”之类的学术术语来表达人类学本体论思想，而在《资本论》中则用生产力、生产方式来表达同样的思想。他在解释这种不同表达的原因时说，由于马克思使用同一习惯用语，不仅使自己的新观点被淹没，而且被同辈的黑格尔派把马克思思想看作是黑格尔哲学的陈词滥调。为了回击这些责难，马克思下决心“‘把哲学搁在一旁’，……跳出哲学的圈子并作为一个普通的人去研究现实”[①]，并把自己最初表述哲学观点时所用的词尽量换成具体学科的术语。赵宋光指出，这只是马克思战略上的转移，而并非永远告别哲学。事实上，马克思所用的经济学、历史学和社会学这些具体学科的术语背后就充满着人类

① 马克思，恩格斯《马克思恩格斯全集》(第3卷)，人民出版社1960年版，第261—262页。

学本体论的哲学潜台词。尤其是马克思把从事政治经济学批判看作是他重要的哲学业绩，无论是《1844 年经济学—哲学手稿》抑或是《资本论》都是以“政治经济学批判”命名的，所展示的却是一个人类学本体论的结构。

赵宋光这种返本性解读，旨在表明马克思始终对人类本质的眷顾和对建构人类学本体论的一种理性的努力。他的解读对于那种创造“两个马克思”或“两个文本”之间对立的神话以及在方法论上表现出来的“分析目的论”是一种有力的批判。“分析目的论”即指人们在研究历史人物时，极易把人们已经掌握的这位历史人物的晚期思想作为目的引入对他的早期思想的分析中。当用这种方法来解读马克思思想时，即用马克思晚期的哲学思想作为预先悬置在那里的目的引入对他的早期哲学思想的分析中。这种方法不但会使研究者忽略青年马克思的哲学思想与当时的现实生活之间的互动关系，把马克思哲学思想的发展理解为不同文本之间的更替，也会导致对马克思哲学真髓的误读或理解的简单化。

其次，赵宋光用人类学本体论的框架理解实践。突破了传统哲学体系用认识论去理解实践的倒置性错误。并认为认识论本身只有在人类学本体论的框架中才能得到说明。

按前南斯拉夫实践派对实践的二重化的理解：即强调本体论规范意义和纯认识论意义区别的理解，前者实践的英语表述是“praxis”，后者实践的英语表述是“practice”。前者的实践是人类活动本身，后者实践是验证认识的手段。前者实践是哲学层面的概念，后者实践是实证科学的概念。赵宋光所理解的实践无疑是前者。因为在他看来，马克思的实践概念其实可以视为人类生活或人类本质活动的同义词。只有从人类学本体论的角度去理解实践，才能防止使实践变成验证的手段，防止哲学层面的实践概念被科学层面的实践概念所置换，才能看到人类宏伟实践的历史成果以符号体系形式保存下来体现人类本质活动的意义。

赵宋光认为，马克思不仅从人类学本体论去理解实践，就连认识论本身也是以“人类学本体论为理解框架和范畴前提”。认识论的双峰对峙的前提即对象与主体，也是一个本体论命题。在他看来，这两个前提只有转到本体论领域中才能找到一元化的理解。因为认识的对象是作为人类肢体的延长而存在的，是属于人类本质结构内部的质料，是这一结构的“外化侧”；而认识的主体则是首先作为生产实践主体而存在，这一生产实践主体是人类本质结构的“能动侧”。而超生物的认识能力来源于生产实践能力，即认识的能动性来源于实践的能动性。这个把认识论置于人类学本体论哲学框架之内的观点，也是马克思在《1844 年经济学—哲学手稿》中提出后始终没有放弃过的。

其三，赵宋光从实践理性的角度提出一个与认识论相提并论的范畴：驾驭论。这是他对于马克思主义实践论的一个重要发挥。驾驭论同认识论一样，是

从人类学本体论基础上产生出来的另一翼，并且是更重要的一翼，因为它更能体现人类的本质。换言之，在这一领域中，包含着马克思的重要创造，即发现了人类历史的根本动力，并把这一新发现跟人类本质论领域中的新观点紧相扣结。在赵宋光看来，“只有在驾驭论领域中，必然与自由这一对对立范畴才得到调解，自由才不是对规律的取消而是对规律的超越，人类的自由本质才寻到了根由。”①

人类学本体论置于认识论、驾驭论的前提地位之后，就意味着确立了一种非描述性的超经验的视野，从而为我们追问人们认识和改造或驾驭世界何以可能这一形而上问题提供了契机。人类本质论视野中的实践，不是旧哲学教科书体系被安排在认识论框架中予以说明的实践，那种实践只聚焦于人认识的对象，而人本身则游离在哲学之外，人的本质力量无法由那种实践得到开显。当人类学本体论建立后，无论是从认识论的“真理”，抑或是从驾驭论上的“自由”，都可以借人的自由自觉活动即实践来解释。在人类学本体论的视野中真理不再是一种认识活动及其结果的反映，而是人类通过自己的实践活动完成的历史本真状态的澄明。这是由认识论意义的“真”向本体论意义上的“真”的还原。换言之，人类思维的真理性不是一个“镜式映现”的认识论问题，而是由人的创造性实践活动决定的本体论问题。同样，“自由”也不再是人的某种具体活动本身所达到的状态，而是人类通过自己的实践活动实现对人的异化的历史扬弃。它意味着人的创新自由实现了由“外在必然性”向“内在必然性”转变。“自由”因此获得了人类学本体论的意义。尽管马克思在时序上先出于当代哲学家，但并不妨碍他的思想在逻辑上超越于后出的哲学家。因为马克思哲学真正体现了对人之“在”的关切和亲近。这是海德格尔“语言是存在的家”、现代哲学解释学“理解是人们的存在方式”之类的哲学所无法企及的。因为这些哲学都仅仅是使人的存在囿于某种有限的维度，而无法充分表征和确证人的存在。只有人类学本体论从实践这一总体范畴才得以可能承担人的整个存在的唯一可能的表征方式。正是在这个意义上，赵宋光以人类学本体论维度去说明当代哲学的建构。

四、以工艺学作为新哲学体系的核心

赵宋光通过重新解读马克思的原著，特别是《资本论》的脚注，发现了马克思文本中的另一更深层的“隐义”即工艺学这个历史理论的核心。赵宋光认为，在马克思看来，人类本质结构中能动性奥秘的揭示要靠“批判的工艺史”的理论来

① 赵宋光《让哲学思维在领域的体系中熔炼凝聚》，《赵宋光文集》（第1卷），花城出版社2001年版。

完成。马克思虽未来得及亲自完成这部“批判的工艺史”的著作，但却召唤后人的努力。

赵宋光通过返本性的解读，从以下几个关系层面揭示了马克思工艺学的思想，从而使马克思文本中的真义随时代的发展得以昭彰。

其一，从本体论的角度解释自然工艺学史与人类创造的工艺学史的衔接，说明了人类生产工具的进化是动植物器官进化的继续。生物的器官好比是“生物的生产工具”，而社会人的生产工具可说是“超生物的器官”。它们不仅各有自己发生发展的历史，而且两种历史的衔接只有通过本体论一元化才能得到解释，即是：没有“生物的生产工具”的发展，就不可能有“超生物的器官”的发展。无论是前者还是后者，都是自然历史的过程，所不同的是前者的历史是纯自然史，是没有人介入的；后者的历史是人类创造的历史，是与人的有目的活动相关的。按照马克思的观点，虽然尽人皆知人类创造了自己的历史，但从工艺学的角度去系统地揭示它，还没有一本这样的著作，这就为后人提出了一个重要的历史学研究课题。

其二，从工艺学的角度说明了“超生物器官”即生产工具与社会组织的关系。这一关系用赵宋光的话说，就是质料与外结构的关系。生产工具作为质料是社会组织这种外结构的物质基础，不具备相应的所凭质料，就不可能有相应的外结构。这就是“关于人类社会存在及其历史发展的质料主义观点。”[①]这种观点也是人类学本体论的具体化。

其三，用工艺学揭示人类本质结构的物质性与精神性的关系。

这里，事实上涉及到三层理论关系：一是物质性与能动性的关系。这层关系在马克思早期手稿中是用实践来加以规定的，而在《资本论》中则已发展为用工艺学来加以规定。虽然规定的视角不同，但却都是对人类本质结构的揭示。二是说明了工艺学结构与经济结构、政治结构的关系。从本源性上，人类创造力是由工艺学显露的人类生产过程所决定的。当这种创造力用之于社会生活时，就建立了经济结构和耸立于其上的政治结构。也就是说，无论是人类的创造力，抑或是社会生活的经济结构和政治结构的建立，最终都要由工艺学构建机制的原发动力得到解释。三是说明了工艺学的物质性与符号学的精神性的关系。关于这一层关系，赵宋光在《美学原理受人类学本体论洗礼之后》一文中颇为形象地说：“有了工艺学这一物质生产领域里的能动性根苗，才能长出符号学这一精神生产领域里的能动性枝叶，人类社会生活中的物质性与精神性两个层次，正是

① 赵宋光《美学原理受人类学本体论洗礼之后》，《赵宋光文集》（第1卷），花城出版社2001年版，第109页。

这样被规定和相互推移的。”[①]同时，赵宋光又郑重地强调了工艺学的物质性领域与符号学的精神生产领域不能同传统哲学中的“物”与“心”简单对应。

其四，说明了工艺学与认识论的关系。当认识论纳入到人类学本体论的框架中理解时，自然也就同时包含在工艺学如何支持认识过程的理解之中。因为工艺学结构中的外化侧拓展与能动侧深化的相互作用决定着人类的本质结构。人类的认识之所以能不断深化，是以主体认识器官的延长或工艺学结构水平提高为前提的，忽视这些物质前提的认识论，不可能是科学的认识论。

不仅如此，赵宋光还从哲学史上一定时期出现的“认识论热”现象，来说明实践主体的工艺学结构发展的状况和需求对认识论的影响作用。他提出：“工艺学结构进展的特定阶段产生了特殊要求，把认识论和方法论的探讨推到了哲学的前台。”[②]他以科学技术史的资料说明了这一历史学命题。

① 赵宋光《美学原理受人类学本体论洗礼之后》，《赵宋光文集》（第1卷），花城出版社2001年版，第109页。

② 赵宋光《美学原理受人类学本体论洗礼之后》，《赵宋光文集》（第1卷），花城出版社2001年版，第109页。

内外兼修　德业双彰[①]

——记著名音乐学家罗小平教授

在我国当代音乐理论界，提起罗小平教授，大家都耳熟能详且敬服有加。尤其在女性音乐学者当中，她是一面旗帜。她集音乐教育家、音乐理论家于一体，横跨音乐美学、音乐心理学、音乐文学、音乐环境学等学科的研究。她是我国当代音乐心理学学科开拓者之一，其理论成果影响弥深。她毕业于中山大学获文学硕士学位，曾以省高教厅公派访问学者资格赴加拿大深造。她是学院为数很少的二级教授，曾任星海音乐学院音乐研究所所长、第1～3届中国音乐心理学会副理事长、第8～10届省政协常委。获得各种荣誉无数："国务院特殊津贴突出贡献专家""全国优秀教师"、广东省"十大师德标兵""广东省第五届教学名师"并六次获"广东省优秀音乐家奖"。且学术头衔弥多："中国音乐美学学会理事""中国音乐治疗学会终身荣誉理事"、1997～2005年任省级重点学科"岭南音乐文化"学术带头人、1998年聘为国家教委跨世纪人才通讯评审专家、1998～2004年任广东省职称评定学科组专家、1998～2002年为省级项目评审专家、2012年、2013年、2016年担任中央音乐学院以及暨南大学博士论文答辩委员会专家、2002年～2011年任中国音乐心理学学会副会长。另外，还获过学术成果的不同奖励，如：1999年获广东省第六次优秀社会科学成果二等奖（论文《从文化学的角度看星海审美趣味的形成》），2004年获第四届中国文联文艺评论奖评论文章二等奖（论文《在美的创造中让音乐再生——析广东音乐名家余其伟的表演美学观》），与冯长春合著的《乐之道——中国当代音乐美学名家访谈》获广东省政府颁发的优秀社科研究成果二等奖，与黄虹教授合著《音乐心理学》（第二版）获教育部科研优秀成果三等奖，等等。

她出版的专著有《音乐美的寻觅》《音乐美学通论》（与修海林合著）、《春之歌—德国作曲家门德尔逊及其作品》《音乐与环保》《音乐与文学》《老年·音乐·

---

① 原载《星海音乐学院学报》2017年第1期。

精神——老年精神音乐学简明读本》(与余瑾等合作)等10部;参编教材《音乐教育心理学概论》(副主编)、《钢琴视奏教材》(四册)、《中老年人钢琴基础教程》(四册)、《艺术集》等;参与编写钢琴曲《苏联名歌钢琴改编曲》《岁月如歌——流行歌曲钢琴演奏集(二)》;发表论文及评论文章100余篇;参与或主持多项国家级、省级重要课题。

罗教授出生在一个高级知识分子家庭,家庭因素无疑会给她带来很多潜移默化的影响。父亲罗致平是广东龙川人,其生前是中国社会科学院民族学、人类学研究所研究员,著名民族学、人类学家。先后在中山大学、岭南大学、法商学院、中南民族学院、中央民族学院任过教。一辈子都在同学术打交道,翻译和撰写了一批论著。他活了90多岁。在纪念父亲逝世一周年时,罗小平教授写了一篇题为《父亲的微笑》的纪念文章,发表于《南方日报》,其中谈到她父亲的学术理论:最初学的是神学,后来转向民族史及其他方面的研究。当初神学院就在广州白鹤洞即现在芳村所在地。那时,神学院学风很好,也很自由。2004年由花城出版社出版的《罗致平文选》,集中介绍了他的学术成就。她父亲先后荣获国务院颁发的突出贡献政府特殊津贴和民俗学会颁发的银质荣誉奖章。

母亲毕业于师范学校,是一名非常优秀的数学老师,教过中、小学和夜大不同级次的数学。母亲有很高的天赋,本来考上了岭南大学(中山大学的前身),由于姊妹多、家庭生活困难而予以放弃。在九个孩子中,母亲排行老三。后来弟弟们上了大学,成了各方面的专家,都有赖母亲早点出来挣钱,否则,他们就很难上大学,更不可能有后来的成绩。母亲与父亲组成家庭后,为了让父亲潜心于学问,不得不做出牺牲照顾家族。罗小平教授是独生女,6岁时母亲要她学钢琴。由于她从小天资聪颖,加上勤奋有加,一举考上了中央音乐学院附中钢琴专业。当时能考上者,简直是凤毛麟角。她读附中期间曾师从吴祖强的夫人、我国著名的钢琴教育家郑丽琴教授。附中毕业时,不巧赶上了压缩招生。首次压缩没有招到她。但由于她喜欢写文章,就改考音乐学系。据中央音乐学院教授何乾三后来说,音乐学系已决定要录她。当时有一个高四班,学理论,正好适合她,无奈第二年音乐学也不招生。因为没有学上,只有接受工作分配。在当时按政策高中毕业就可以分配工作,她被分到中央民族大学作为钢琴伴奏老师。没有读成书对罗教授的打击很大,对她母亲打击更大,因为在母亲心目中传统的"万般皆下品,唯有读书高"的观念很深。她母亲认为,女儿没有上大学比自己母亲去世还难受。她分到到中央民族大学艺术系的主要任务就是为舞蹈、管弦乐伴奏,她去了不久就成为骨干。1963年她考上了北京电视大学中文系。1965年她写了第一篇关于舞剧的评论文章,发表在《大公报》。后来接二连三写了20余篇评论、散文、杂文和小说。1979年她是以同等学力考上中山大学文艺理论专业研

究生的。

受父母的影响，尤其是丈夫的影响，罗教授研究生毕业后没有选择回北京而留在了广州。由于一种特殊机缘，罗教授被当时星海音乐学院音乐理论教研室主任关伯基老师看中，建议她来星海音乐学院工作。因为关老师了解罗小平的情况：附中学钢琴的，后来又改学文学，既有较好的钢琴演奏基础，又有较扎实的文学功底，若从事音乐美学教学和研究比较容易上手。在文学和音乐学之间，她更倾向搞音乐学尤其音乐美学。因为搞文艺理论的人太多，且创新不易。由于音乐美学与意识形态离得较远，研究起来容易出成果。

她对学术既有着帕斯卡尔式的“不安分”，也有孩童般好奇。这种“不安分”或“好奇”，一方面使她对未知世界总是保持一种跨界视野。另一方面，她尽管年逾七旬，但心态仍像孩童一般，总是那么达观、单纯、富有童趣，并且“玩性”十足。由于她怀有一颗好奇心，举凡与音乐有联系的学术领域，她总能找到逻辑的节点，并从节点中去展开自己的想象力。如她所涉及的音乐学科领域，有少儿和老年人钢琴教学、音乐美学、音乐心理学、音乐文学、音乐环保学、音乐表演美学、老年精神音乐学等研究。她对跨界的涉猎不是蜻蜓点水式的描述，而是深度追问、无穷探索，并力图形成自己的学术思想的特点，或领域的问题结构。也就是说，她的研究不是那种即兴式的零敲碎打，也不是那种功利性的应景之作，而是有一种致思学派的努力。她和修海林教授合著的、有“学派理论”之称的《音乐美学通论》，以及与黄虹教授合著的《音乐心理学》就是这一努力的结果。在她看来，学派的建立不是一种封闭式的结果或状态，而是一种历史开放过程。这种过程永远处在正在进行时，而非完成时。她认为他们这一代人只是作一些奠基性的工程，更多的是寄望于后来人。从理论上讲，学派的建构有两类：一是以“主义体系”为特征；一是以“领域体系”为特征，强调的是“问题结构”。后者则是著名音乐学家赵宋光教授所主张的。他认为，就建立哲学的学科体系的思路而言，应区分两种不同的方式：主义的体系和领域的体系。他在《让哲学思维在领域体系中熔炼凝聚》一文中开宗明义地指出：“哲学要得到有活力、无止境的发展，应当按什么样的方式来建立这学科的体系呢？这体系应当从某一主义的原则推演出来，还是由若干必不可少的领域组成呢？按前一种方式所建立的，是主义的体系，按后一种方式所建立的，则是领域的体系。”①

显然，罗教授所要建立的体系，一定是以各个领域的问题为契点的。在她和修海林合著《音乐美学通论》中，把一个学科不同领域的问题搭建在一个体系中，并以相得益彰的逻辑结构呈现出来。整本书以赵宋光提出的“立美”概念为主

① 赵宋光《让哲学思维在领域的体系中熔炼凝聚》，载《赵宋光文集》（第1卷），花城出版社2002年版。

线，以音乐“三要素”即“意识、形态和行为”为存在方式，以“四美”（形态美、情态美、意态美、风格美）为本体来建构该著体系的。该书总体框架运用的是历史和逻辑、抽象和具体统一、分析与综合的研究方法，亦有不少原创思想，在向“学派”方向启迈了一大步。但罗教授认为，还有些逻辑上的细节问题有待进一步理清，如“立美”“三要素”与“四美”之间的逻辑衔接还有些缺环尚待去弥补。

在罗教授看来，赵宋光教授“立美”的理论是深具原创性的，无论是对哲学美学抑或音乐美学的发展，其理论意义不可低估。按照赵先生的理解，相对审美作为一个认识论范畴，“立美”则是一个实践范畴。立美是“建立美的形式”，是主体驾驭客体、创造客体，目的是通过主体审美意识的对象化向人类传递审美意识。审美是“对于美的形式的愉悦感受，或对于丑的形式的抵制应答”①，笔者多次就“立美”问题请教赵先生。他其中谈到西方美学在自己发展过程中，从古希腊“实体论”美学到康德“审美论”美学，中间缺乏一个本体论层面的美学即“立美”。对笔者启示很大。我不久前到武大去看望著名美学家刘刚纪先生（也是我在武汉大学读研究生时的老师），他说赵先生“立美”理论是非常了不起的理论，这一理论的根在中国传统文化尤其传统美学，需要我们认真去挖掘。他非常遗憾地告诉我，尤其在美学界，几乎没有人去关注研究赵宋光先生，这是美学界的一大缺憾。由此，罗小平、修海林作为音乐美学学者很早就先知先觉地能关注赵宋光的美学研究成果，并把其成果作为自身音乐美学研究的一个导向，创造性地贯穿该著始终，这是非常难得的。

《音乐美学通论》毕竟是两个人所为，要真正使两个人思想在逻辑上保持自洽性很不容易。这里尤其涉及修海林的音乐存在方式的“三要素”即“意识、形态和行为”与罗教授的音乐美学本体层面的“四美”即“形态美、情态美、意态美和风格美”的关系。在罗教授看来，修海林的“三要素”论是很有创意的理论。对她影响最大的是“三要素”中的“行为”要素，因为“意识”和“形态”别人早已提到过，而把“行为”经过重新诠释纳入音乐美学是他的首创。实际上，“三要素”中最主要的是行为。修海林则吸收了中国古代乐论和民族音乐学都重视行为这个要素的思想。所以，罗教授在每章中都加了“行为”要素，并发挥了修海林关于音乐“行为”的思想。

罗教授的音乐价值理论是其音乐美学思想的一个突出亮点。她是这样来构建她的音乐价值理论的：首先她从元价值出发，在厘清价值与价值关系、审美关系与价值关系等之间的关系基础上，去说明审美价值的客观性、绝对性和相对性。其次，就音乐美的价值角度，她在澄清音乐价值主客关系的前提下，把音乐美的价值特征总结为：生理价值与心理价值的高度统一、潜在价值与实现价值

① 修海林，罗小平《音乐美学通论》，上海音乐出版社 1999 年版，第 18 页。

的统一、音乐价值的超越性、普遍性与持久性的统一等；就音乐美的价值系统角度，她把音乐的审美价值分为：形态美、情态美、意态美和风格美等；就音乐在人的生产与创造的角度，把价值分为：健康价值、道德价值、智力价值等；就音乐在精神生产角度，把价值分为：政治价值、宗教价值、艺术价值等。

在她音乐价值的领域体系中，音乐的“四美”理论是最具原创性的。这一理论对当代音乐美学乃至美学发展的具有一定贡献。不仅丰富了哲学价值论，也丰富了美学和音乐美学的价值理论。

《音乐美学通论》的理论创新赢得了很好的声誉，现在已经成为许多音乐艺术院校的教材，这无疑显示出它的学术价值和社会价值。

罗教授的音乐美学研究是与音乐心理学研究连在一起的。在她那里，两种学科是沟通的。只是在写《音乐美学通论》时力求让美学色彩重一些，但离不开心理学的东西，在《音乐美学通论》中谈到许多审美意识的东西，虽然每部分与心理有关，但它是高一层次心理状况。

其实，美学中本身就有心理学派，所以她研究音乐美学侧重审美心理而不是侧重客体分析。在她看来，我们很多心理学研讨会，搞美学的也可以参加。因为音乐美学和心理学在研究审美心理上是相互影响的，谁也离不开谁。

罗教授不仅对中国当代作为领域体系的音乐美学具有开拓性贡献，而且对中国当代音乐心理学的建立功不可没。她和黄红教授合著的、并由三环出版社出版的(1989 年版)《音乐心理学》，是第一部系统研究音乐心理研究的扛鼎之作。该书体系完备，视角多维；史论结合，重视实证材料的运用；兼容博取，提出许多具有创新意义的见解；对于音乐心理学学科的建设具有重要意义。

《音乐心理学》一书于 1989 年 12 月出版，时隔 19 年，第二版问世。和第一版一样，第二版刚出版就受到国内学者的广泛关注。该书以全新的面貌展示在读者面前，第二版在保持原有的核心部分外，相比第一版新增内容接近一倍。该著以新学科、新研究为重点，将现当代国内外音乐心理学的研究体系清晰地呈现在读者面前。19 年来，中国音乐学学界发生了很大的变化，《音乐心理学》不仅仅作为一本书得到重视，更重要的是它已成为音乐学的一个学科方向，在学科建设中起到了十分重要的作用。用学者蒋聪的话说：“从《音乐心理学》第一版问世后，两位学者更加努力地探索音乐创作、审美、表演、治疗等过程中的心理规律，并尽可能详实地对其主体心理空间进行了又一次宏大的谙历体验”。[①] 2005 年该书出版后，至今已是第八次印刷了。她们俩还合作编译的《新音乐心理学荟

① 蒋聪《〈心理空间的谙历体验〉——读罗小平、黄虹新版〈音乐心理学〉》，载《星海音乐学院学报》2011 年版，第 3 期。

萃》一书于1995年已由中国文联出版公司出版。这是继1989年出版的《音乐心理学》之后，在这一领域的又一成果。在原作者的支持下，该书介绍了近年来在西方影响较大的三本音乐心理学名著，较系统地展示了西方音乐心理学研究的新成就，为我国音乐心理学界研究音乐生活打开了一扇视窗。

音乐治疗学是音乐心理学的一个重要分支，而“老年精神音乐学”又是音乐治疗学的一个重要部分。此学科即便在国外发达国家，其研究也起步较晚。而其进入我国学者研究的视野，应该是以罗小平教授在《黄钟》2006年第2期上发表的《音乐心理学与老年精神学交融的新学科——老年精神音乐学》为标志。在我国，关注一般音乐治疗的学者不乏其人，但尤其关注音乐与老年人身心健康，并以一门学科的视野来展开研究，她乃是执牛耳者。她根据我国已进入“老年化社会”、老年问题越来越多的这一现实，以其敏锐的学术触角引进了该学科，并及时带领四所大学的跨学科团队启动对此研究。由她牵头申请的一个省级课题被批下来后，经过几年的努力实践探索与理论研究，产生了一批科研成果发表，最后整合出一本题为《老年·精神·音乐——老年精神音乐学简明读本》。该书于2011年由中国中医学出版社出版，在学界影响越来越大，可以说是我国第一部系统研究音乐与老年人身体和心理健康的专著。该著抓住了音乐与老年人关系的几个关键问题如：老年保健的新观念和音乐有什么关系？音乐对老年人在知、情、意方面的积极作用究竟有多大？音乐学习能增强老年人的幸福感吗？音乐能力的发展可以使大脑结构有所变化并迁移到其他能力，证据何在？老年音乐教育为什么不同于其他人群的音乐教育？[①] 总之，“该书融合音乐学、心理学、医学、史学、美学、哲学等多个学科视域，结合思辨与实证研究的方法，对老年、精神、音乐三者复杂的关系作了深入的研究、剖析”。[②] 课题组成员水平都很过硬，既有理论专家，又有临床专家，还有一批博士、硕士研究生参入。罗小平教授作为该书的担纲者，从起心动念到课题成果付梓，都付出了辛勤汗水。

罗教授的学术兴趣十分广泛，只要与音乐有关，且人们关注较少或没有被关注的学科领域，她都要尝试去研究。除了前述的领域外，她还把研究的触角伸向音乐与文学、音乐与环保以及老年人和儿童的钢琴教学研究，且成果不菲。

音乐与文学，罗教授把它们看作是“缪斯神殿中最动人心弦的艺术”，它们不同而通。在所有艺术发展史中，渊源最深，产生最早，是两门最为古老的艺术。在中国当代，对这两门艺术关系给予足够关注的学者并不多。她独自撰写的、由人民音乐出版社(1996年版)的《音乐与文学》，以生动的文字、独具的视角，对音

① 王少明《众里寻他千百度——访罗小平教授》，《中国音乐》2008年第1期。

② 王少明《众里寻他千百度——访罗小平教授》，《中国音乐》2008年第1期。

乐与文学的关系进行了初步探讨。作为畅销书，至今在读书界影响不衰。

音乐与环保的话题可追溯到古希腊和中国的先秦时期，哲学家们就意识到音乐可以作为连接大自然与人类的中介，高度重视音乐在调节自然与人的和谐，协调人类相谐关系中的作用。“这种把人置于自然之中，而不是自然之上，强调人与自然和平共处的思想具有一定的环保倾向，但还不是当代科学意义上的环保”。①

这本小册子尽管没有以章节的形式来保持理论的系统性与完整性，没有强调各部分之间的严密逻辑性。但所分的“三大篇”：人类与环保、环保中的音乐、音乐中的环保，则有一种意向性联系，每篇中有若干相关的小标题来论述与之相应的内容。读者既可通读全书，也可随意选择感兴趣的问题，进行点击和链接。由于该书融理论性、知识性、文学性、趣味性于一体，出版后赢得了广大读者的喜爱。

当代音乐美学家是罗教授研究的另一个亮点。她和冯长春合作的《乐之道——当代音乐美学名家访谈》一书，筛选六位较具影响力的音乐美学家包括于润洋、蔡仲德、王宁一、赵宋光、张前、茅原。选择他们的初衷，与其说他们年逾古稀，不如说他们以仁智双修、学思不二、学贯中西而独步学林。《乐之道》从两个方面对其命名意义做了解释：“一方面勾勒出音乐美学名家较集中的研究领域在于对音乐之道的寻觅，对美之规律的感悟，对大道中音乐独特性的把握，对音乐实践与社会、人生以及自然、宇宙相互联系、互动的品味；另一方面，还有‘乐者悦也’的旨趣，通过访谈可呈现出名家在探索过程中所追求的创造发现的精神满足、思想交锋的畅快、豁然开朗的激动以及直抒胸怀之慷慨，激扬文字之壮烈。”②该著从本体维度上，反映出这些名家对音乐道际的追求，即有着古儒所说的“学以致其道”和新儒所言“觉以致其道”的归向与祈企，突显出六位音乐美学家追求的形而上之道际；从路径依赖维度上，即可看出其探道之路，即对音乐艺术之美和音乐学术之道追求的朝圣之旅。

罗教授作为岭南人，对本土音乐文化情有独钟。我曾在一篇采访她的文章这样写道：“当她用哲学、美学和心理学的理性之光去昼照岭南音乐文化这一领域时，它就以另一种真实、另一种具体、另一种情致呈现在人面前，从而使人感到它文化质地之典雅，文化内涵之深邃，文化历史之苍远”。③

---

① 王少明《众里寻他千百度——访罗小平教授》，《中国音乐》2008年第1期。

② 罗小平，冯长春《乐之道——中国当代音乐美学名家访谈》，上海音乐学院出版社2011年版，第5、6页。

③ 王少明《众里寻他千百度——访罗小平教授》，《中国音乐》2008年第1期。

罗教授善于把她理论研究成果运用于岭南音乐文化的探索。这种探索又分为一般的文化分析和个别的审美心理考察。从一般文化分析上，她从文化学、美学和自组织理论的角度探讨了广东音乐的生命力和文化力，以及与之相关的张力、辐射力和文化场等。从个案角度，选择了当代岭南音乐家，尤其是广东地区音乐家的几个杰出代表人物，如冼星海、马思聪、余其伟和甘尚时等作为重点探讨对象。这些探讨都是为了说明岭南音乐文化特色。她认为，岭南三大乐种之一的广东音乐的主要特点是它的市民性。她在《谈广东音乐的生命力·张力·辐射力·文化场》一文中，引用了余其伟先生的一句话："传统的广东音乐较少深沉的人生喟叹与哲理深思，较少士大夫的曲雅习气，也没有类似中原古曲那种悠深旷远的历史苍凉感"。它传达的是"人间世俗的喜怒哀乐，映照出南方都市新兴市民阶层及一般平民百姓的生活风采。"她认为这种市民特点具体体现于它的张力结构、辐射力和文化场作用，这些都是强化它的生命力的。比如它的"与时俱进"与"超越时空"并存、"兼容性"与"独特性"同在、"生理价值"与"心理价值"统一的张力，就强化了它的生命力。她无论是在做一般文化分析还是个案考察，都有她的美学和心理学理念作先导。她在分析广东音乐文化心理时就用心理学的"三态"论，即形态、情态和意态；而在分析广东音乐的美学意蕴时就用"四美"论，即形态美、情态美、意态美和风格美。她认为，广东音乐都渗透着这些原则。

用诗意的语言表达学术观点，把思辨性和诗化性结合，这就是现当代哲学美学的一大走势，也是罗教授学术思想的一大亮点。她比较喜欢在美学研究中用诗化语言，因为它很生动，也很有弹性、不确定性。太精确的东西去描绘事物会机械化、会僵化，反而用诗性的语言才有弹性。在罗教授看来，心理的东西是很难用确定的逻辑语言去言说的，它可能此刻的心理是这样，彼时或者几秒钟过后又不是这样，因为一切都处于无常的变化之中。

如果把学术研究方法分为正的逻辑方法与负的非逻辑即直觉、冥契或体证方法，那么在罗小平教授学术研究中，其方法既有"正方法"，又有负方法，尤其"负方法"的运用具有明显特点。这既与她作为文学科班出身的身份有关，更与她个人对生命、对生活、对万物的那种灵性的感悟或直觉力相涉。她的文字诗意性强，且具灵动性，在理性思辨与感性表达之间能保持一种诗性和灵性的张力。她的视野广阔，甚至把对音乐的感悟与研究同宇宙意识结合起来。这些特点无论是在她的音乐学专著，还是在一百多篇论文中均可明显看出。

罗教授作为音乐教育家，她一直执教于音乐杏坛。作为教育家，她不只是单纯地教学，而是善于总结教学经验，并从经验的基础上进行音乐教育理念的思考。这在她对赵宋光"立美审美教育"思想的阐发与研究中均可看出。她首先十分重视马克思主义的美育观和音乐的美育功能，认为马克思所说的"人还按照美

的规律来制造”应该成为德、智、体、美，尤其是音乐立美审美教育的指导思想和原则。在此基础上，她提出了音乐立美审美教育的路径依赖策略。她在把这些教育理念付诸实践中，培养很多不同层次的音乐人才。这些人才中，有不少从事大学和其他学校任教或从事音乐研究的杰出者，有在亚洲与国内少儿业余钢琴表比赛中获大奖者；有一大批正在音乐界和其他文化界发挥重要作用者。她先后任本科和研究生课程的科目有：音乐美学、音乐心理学、中西方音乐美学史、中国音乐美学文献、音乐表演美学中西音乐作品欣赏、钢琴必修课、乐理（中央民族大学）等。在音乐教学中，她有一套科学的、人性化以及趣味化的教学方法。在其教学中，风趣幽默、趣味十足。我曾几次听过她的课，领略过她讲课时诙谐风趣的特点。不管谁听她的课，都会感到这课不仅不枯燥，更是一种趣味的享受。所以，举凡曾经听过她讲课的人在谈到她风趣性讲课的效果时，总会赞不绝口。

幼儿和中老年人钢琴教育是她从事音乐实践教育的一个重要环节。她的钢琴教学不是以赚钱为目的，重要的是为了把她的音乐立美审美教育的理念能在实践中落地。她的幼儿钢琴教育也许不能满足某些家长那种“赢在起跑线上”的智性式的成功预期，但却能让幼儿在接受她的钢琴教学中获得快乐和幸福地成长，并为幼儿种下爱与慈悲的福田和人格的完善夯实基础。她在长期中老年人和幼儿钢琴教学中，摸索了一套完整的、行之有效的钢琴教学的模式，并参与撰写如前所述的基本钢琴教材。她还在其 70 华诞之际，即 2015 年 8 月 26 日在广州星海音乐厅举办了“罗小平教授师生、乐友音乐会”，音乐会很有特色，并且非常成功，不仅有意义，而且别出心裁也很有味道。这是对她钢琴教学成果的一次圆满的汇报。参加音乐会的表演者既有她从小培养走上音乐道路的音乐家，也有比赛获奖的琴童，还有她指导其硕士论文的表演专业研究生的高水平演奏，罗教授也演奏了自己改编的双钢琴《天路随想曲》。她的演奏给音乐会带来几分厚重且神秘的色彩。

罗教授作为一位富有精神气象的学者，她不仅在学术研究中透逸着生命意识与人文情怀，而且为人天赋仁厚、真诚侧怛、博爱为宗、与人为善。作为一位老师，真正做到了学高为师、德高为范，既是“传道、授业、解惑”的教授，又是爱心有加的慈母。在学界同仁中她德高望重，大家都亲切地称她为“大姐”。她也是学问上的“大玩家”，并且“玩”性十足。她的很多研究成果是“玩”出来的。她不喜欢“书呆子式”的或“为学问而学问”的学问家，认为那种学问家没有任何情趣，没意思，不好玩。她更不喜欢有功名利达之心的学问家，认为这种学问家为了功利是做不了大学问的。真正学问家应是超越功利的，他们做学问不仅具有意义，更具有意趣或意思。罗教授就是这样一位既活得有意义，又活得有意思的人，她的

学问既做得有意义，也深具意味或趣味。

罗教授经常谈到宇宙意识，要以“天民”自许。她希望以“天民”的境界去感受生命呼吸、感受万物气息。正是因为这种宇宙意识，使她能以感恩的心态，去温暖地对待她所在的那个世界。现在，尽管她已逾七旬，但童心未泯、精神矍铄、生命气机旺盛、灵性创力不减，仍像年轻学者一样活跃在音乐理论研究、音乐教育和音乐社会生活中，并乐此不疲。

衷心祝福罗小平教授学术、艺术生命常青！

音乐：从快感到幸福感[①]

——兼评广东音乐

一、快感与幸福感

可以把人的不同正向感觉功能做如是区分：从人的生理性感觉上，谓之快感；从人的心理性感觉上，谓之快乐感；从人的情感性感觉上，谓之美感；从人的灵魂性感觉上，谓之自由空灵感。实际上，后“三感”讲的是不同层次的幸福感：快乐感是心理学层面的幸福感，美感是美学层面的幸福感，自由空灵感是哲学层面的幸福感。如果说，快感是幸福感的条件，那么亦可说，快乐感就是幸福感的基础，美感就是幸福感的核心，自由空灵感就是幸福感的最高境界。

首先，从生理快感看，对快感的理解有广义和狭义之分。广义上的快感是一切生命体所共有的。在西方，无论是柏拉图还是亚里士多德，都是站在认识的角度，从广义上来看待快感的。一是认为从模仿中学到知识而产生快感；二是从艺术的形式技巧中获得快感，认为音乐、绘画、悲剧的形式可以引起人的快感。如柏拉图所言：“真正的快感来自所谓美的颜色，美的形式，它们之中有很大一部分来自气味和声音……”[②]亚里士多德也说：“具有净化作用的歌曲可以产生一种无害的快感。”[③]而悲剧所产生的快感能净化人的灵魂。本文所言快感，是狭义上的生理快感，这一快感源自具有反射反应的生命体，无生命体则无所谓快感。按照弗洛伊德研究认为，在反射过程中伴随信息的传导和处理，有一种虚的东西——情调(affect)，也就是说伴随着一系列的理化反应，生命体有一种适悦或不适悦的情绪倾向。[④] 心理学上把这种“适悦”叫“快感”、“不适悦”叫痛感。真

---

① 原载《粤海风》2013年第5期。

② 北京大学哲学系外国哲学史教研室编译《古希腊罗马哲学》，生活·读书·新知三联书店1957年版，第236页。

③ 朱光潜《西方美学史》(上卷)，人民文学出版社1983年版，第88页。

④ 刘骁纯《从动物的快感到人的美感》，山东文艺出版社1986年版，第33、44页。

正从感官或生理角度谈快感的，最早当推古希腊著名人物阿契塔，他说："感官上的快乐是自然赋予人类最致命的祸根；为了寻求感官上的快乐，人们往往会萌生各种放荡不羁的欲念。"[①]强调必须要有适度快感，因为只有适度的快感，才能把各种有害的欲念消弭于青萍之末，真正促进生命体的健康。这种"适度快感"用现代动物心理学的说法叫"快感尺度"。"动物在自然进化中形成自己快感尺度，又在自然进化中发展着自己的快感尺度。有了视觉才出现了视觉快感；有了听觉才有了听觉快感……出现了雌雄分化，才出现了性快感；大脑发展到一定程度才出现了游戏的快感；脑皮层发展到一定程度才出现了求知、创造欲得到满足的快感，如此等等。"[②]从这段话中，我们可以看出，高级欲望的快感来自动物或生物低级欲望的快感，而一切快感的尺度又是一个自然历史的进化过程。在这一进化的高级阶段就出现了"自然的人化"。按照李泽厚的理解，广义上"自然的人化"是一个哲学概念，是指"人类征服自然的历史尺度，指的是整个社会发展达到一定阶段，人和自然的关系发生了根本的改变"。[③] 人类征服自然的程度越高，人类的快感程度也就越高。但无论再高的快感，也一定植根于生理的快感。

其次，从心理快乐感看。快乐感是幸福感的初级形式，它属于心理学范畴，它是建立在生理快感基础上发展起来的，亦是说，没有生理的快感就难以产生心理的快乐感，更难以跃升为更高的幸福感，如美感和空灵感等。从哲学意义上讲，幸福不等于幸福感，幸福是客观存在，幸福感是主观感受。从心理学的"知意情"出发，可把人的心理分为认知心理、意志心理、情绪心理。限于篇幅，本文仅以认知心理为例来说明这一快乐感。所谓认知心理，一般是指人的主观对客观事物反映的意识心理，包括信念、思维、态度和想象等。认知心理的快乐与否，取决于人对客观事物的看法或心态。例如：同样的一所医院，小孩可能依自己的认识和经验，把它看成是一个"可怕的场所"；一般人会看成是"救死扶伤"之地，可帮其"减轻痛苦"；而有些老年人则可能把医院看成是"进入坟墓之门"。所以，关键不在"医院"客观上是什么，而是在被不同的人认知或看成是什么，不同的认知就会滋生不同的情绪，从而影响人的行为反应。因此，一个人的非适应性或非功能性心理与行为，常常是受不正确的认知的影响。正如认知疗法的主要代表人物贝克所说：适应不良的行为与情绪，都源于适应不良的认知。因此，行为矫正疗法不如认知疗法。认知疗法是用认知重建、心理应付、问题解决等技术进行心理辅导和治疗，其中认知重建最为关键在于如何重建人的认知结构，从而达到

① 〔古罗马〕西塞罗《论老年 论友谊 论责任》，商务印书馆 2003 年版，第 11 页。
② 刘骁纯《从动物的快感到人的美感》，山东文艺出版社 1986 年版，第 33、44 页。
③ 李泽厚《美学三书》，天津社会科学出版社 2003 年版，第 410 页。

治疗的目的，认知疗法的大师们各自提出了自己的看法。艾利斯认为，经历某一事件的个体对此事件的解释与评价、认知与信念，是其产生情绪和行为的根源。[①] 因此，不合理的认知和信念引起不良的情绪和行为反应，只有通过疏导、辨析来改变不合理的认知与信念，才能达到治疗目的。他强调理性的作用，认为一个人如果有了一种合理的生活哲学，他就几乎不可能产生情绪困扰。因为心理困难和障碍的根源来自于异常或歪曲的思维方式，通过发现、挖掘这些思维方式，加以分析、批判，再代之以合理的思维方式，就可以解除患者的痛苦感而走向快乐感。

再次，从审美美感看。美感是对人一般情感的提升，是一种自觉自为的艺术情感。有了这种情感，人生才有较高幸福感。作为人类生命质量与活力态势的突出标志，情感对于人生来说至关重要。“人生无物比多情，江水不深山不重。”因为没有情感的人生，断然不能称其为真正的人生。在审美活动中，审美对象不仅会引起主体的审美认识活动（包括审美感知、审美想象），而且也会引发各种不同的情绪反应和情感体验（如欢快、喜悦、陶醉、迷恋、爱恋、满足、欣慰、同情、共鸣、愤怒、悲哀、厌恶、反感等）。美感则是将所有审美心理要素联为一体的网络系统，是自始至终驱动整个审美活动得以最后完成的鲜活动力。有无情感体验方式作为审美活动的重要媒介，是判断审美活动及其结果价值属性、效应成败的明显标志。所以，美感作为人的文化心理构成的重要机制，是幸福感的核心因素。

人有七情，每种情感都需要表达，控制或压抑情感会导致心灵障碍。然而，随意任性地释放、宣泄，则易养成不良惯性（记忆），也易伤害他人。合理的宣泄、释放情感，便是艺术的创造性意义和美学意义。试想，在一种怡然动人的旋律或画面中，你不是可以忘我、忘情地化解心灵的烦恼吗？情感不能压抑，却能化解。同样是情感的能量，粗暴、直接的宣泄，可能导致冲突、仇恨、战争和伤害，而通过艺术进行美妙的化解则可能变腐朽为神奇，但其前提是彻底放下自我认知与对他人的认知，相当于是对二元世界釜底抽薪。只有坚守这一前提，才可使人们从对立的情感中摆脱出来获得幸福。

最后，从灵魂空灵感看。自由空灵感之所以能作为幸福感的最理想或最高境界，乃因它来自安息的灵魂。中国道家和佛家哲学特别强调这种空灵感，道家所追求的道体和佛家所追求的佛性即具有空灵性。这种趋之弥高的空灵性因为超脱物相的我执，剔除了尘世的杂染，解去了声色犬马、功名利达的束缚，故而使人感到幸福。佛、道的指归在于人生境界或人生的某种终极性道理的指点和引导。这种空灵的佛、道用哲学家黄克剑的话说：因其不落言诠而不可界说。不

① 罗小平，余瑾《老年·音乐·精神——老年音乐学简明读本》，中国中医药出版社 2011 年版，第 158 页。

过为人所弘之“道”、所信之“佛”，只能在有缘者那里被“默而识之”后才能获得幸福。这种幸福在于，“道”“佛”作为发光体，有如天堂的光辉，可让人“摄心归寂、内自反观、炯然明觉、澄然虚静”。这就是中国式的幸福感，而西方哲学所主张的幸福往往与灵魂苦难的拯救和超越相关。哲学家周国平在其哲理散文中所说的幸福感在很大程度上是西方式的：“幸福是灵魂的叹息与歌唱，苦难是灵魂的呻吟与抗争，在两者中突显出的是对生命意义的或正或负的强烈体验。”周国平并不是在讲幸福本身而是在讲对幸福的体验或感悟。但周氏用“叹息”不够恰当，因叹息显得消极，用“安息”则更靠近灵魂安顿的喜悦。

二、音乐的快感与幸福感

在所有艺术中，最能把快感、快乐感、美感和空灵感统一起来并使之不断超越的当属音乐，尤其是雅俗共赏的音乐。正是基于此义，非理性主义哲学家叔本华把音乐看作是“艺术之王”，尼采把音乐看作是酒神的象征。

首先，音乐可以给人带来生理快感。《乐记》说：“乐者，药也”。中国古代文字中，“樂”“藥”同源，即是说明音乐具有两种快感功能：一是防病，二是治病。古代中医的音乐疗法之于“五行”归类，就是根据宫、商、角、徵、羽（分别对应1、2、3、5、6）这五音表现为基础，以五调式来分类，力求准确地符合五脏的节律，结合五行对人体内在结构的分类，分别施之以乐，从而达到促进人体阴阳协调。中医理论告诉我们“人有五脏化五气，以生喜怒悲忧恐”“怒伤肝”“喜伤心”“思伤脾”“忧伤肺”“恐伤肾”[①]，说明了五脏、五气之间的相生相克关系。而五音对和谐五脏、五气的关系，以达到防病、治病的目的具有直接的功能意义。

由美国政府特别认可的保健养生音乐专家——夏威夷大学医学院教授吴慎，历经三十年时间所研发制作的《理疗养生音乐》专辑根据“乐先药后”，发现源于《易经》“五音八声”，以及《黄帝内经》“五音对五脏”等历代圣贤运用音乐与养生医疗结合的预防医学哲理，说明了“五行音乐”对人体“五脏”的健康功能：金音——调理肺、大肠经脉，金音为编钟声锣等乐，入肺经与大肠经，主理肺肠的健康；木音为古箫、竹笛、木鱼等乐，入肝胆之经，疏肝利胆，保肝养目；水音——调理肾、膀胱经脉，水音为鼓水声等乐，入肾经与膀胱经，主理肾脏与膀胱的健康；火音——调理心、小肠经脉，火音为古琴、小提琴等丝弦乐，入心经与小肠经，主理小肠和心脏的健康；土音——调理脾、胃经脉，土音为古埙，笙竽、葫芦笙等乐，入脾经与胃经，主理脾胃的健康。这一发现告诉我们，不同乐器及其发出的声音

① 《黄帝内经》：“素问·生气通天论”。

对人体不同的部位具有不同的作用，其防病治病的功能亦不相同。

中国音乐家赵国良教授也作过类似的临床实验，他的《音乐养心》光盘就是根据“五行配五音”，以电子音乐分别奏出“养心”“活肝”“益脾”“健肺”“补肾”五个乐章。他的实验还得出结论：三四十分贝的音量是最适合用于音乐养生的……一旦音量超过了八十分贝，无论什么音乐都是噪音，不但起不了调理身心的作用，还会过犹不及，令心情烦躁及影响听觉神经。无论是西方还是中国专家，他们的实验共同表明：五音相谐的音乐会康健人的五脏，使体内的神经体液系统处于最佳状态，从而达到调和内外、协调气血通行的快感效果。

其次是音乐的快乐感。《乐记》说：“凡音之起，由人心生也，物使之然也。”这就是说，音乐首先感动于人心，而心在中医生理学中又主宰着人的神与志。一曲活泼欢快的乐曲能使人振奋精神，激发情趣；一首优美雅静的乐谱却让人畅志抒怀，安定情绪；相反，一曲悲哀低沉的哀乐，却能催人泪下，悲切不已。中医“意疗”理论告诉我们：“一曰治神，二曰知养身，三曰知毒药为真。”[①]有的学者把它理解为“意疗”的三个层次：“上医治心，中医养身，下医治病。”其养生逻辑是：要治其身，欲治其心。心理决定病理，病理的幻象均由心理认定。如果排除心理认定，病理的幻象就会自然消失，从而达到健康而幸福。中国古代文字中，不仅“樂”与“藥”相通，即有“乐者，药也”之说。也认为乐（yuè）与乐（lè）相通，亦有“乐者，乐也”之说。（《乐记》）即是说，音乐本身就能予人以乐。

国外有学者统计，因情绪不好而致病者占74%～76%。在我国，由于环境越来越恶化，竞争就业压力越来越大，因心理不健康引致疾病者绝不会在这一比例之下。根据很多临床音乐心理实验表明：一首抒情、柔和、优美的音乐，能使人身心平静、舒畅；一首悲伤的音乐，能使人伤感。轻快、明朗的大调式音乐常使人愉快；沉缓、暗淡的小调式音乐常令人忧伤。根据音乐既是情志的产物，反过来又可影响情志的原理，可通过“以情胜情”来调节情志，即利用一种情绪的音乐去克服或纠正另一种偏胜的情绪，从而使人获得心理快乐。

由著名音乐理论家罗小平教授主持的，心理学家、医学家、音乐学家共同参与完成的一个省级重大课题《老年音乐学及其在中国的应用》，经过理论研究和临床实验，总结了音乐对老年人身心的十大保健功能，如音乐可以激发生存意志，增强生存活力；消减精神压力、促进身心松弛；抚慰受伤心灵，恢复心理平衡、振奋乐观精神，克服悲观情绪、消除身心疲劳，提高工作效率，等等。[②] 这是目前

① 《黄帝内经》：“金匮真言第四”。

② 罗小平，余瑾《老年·音乐·精神——老年音乐学简要读本》，中国中医药出版社2011年版，第84—88页。

国内研究音乐与老年人身心健康的一项重要成果，成果出版后尤其在音乐界和医学界引起不少的反响。

人生的幸福感更多的是来自家庭，而音乐之于家庭幸福感的形成往往是潜移默化的。《诗经》中说："妻子好合，如鼓瑟琴。兄弟既翕，和乐且湛。宜尔室家，乐尔妻帑。"其义表明：一是把家庭的和谐比作音乐，即鼓瑟琴的音声之和；二是家庭的和谐与幸福是与音乐的浸润须臾不离的。美国曾经有一个音乐治疗的实验，这个实验选择了经常听三种不同音乐即高雅古典音乐、浪漫音乐和重金属音乐的家庭，发现一种有趣的现象：经常听古典音乐的家庭，其成员不仅身体健康，而且心理也非常健康，家庭美满幸福；经常听浪漫音乐的家庭，心理性格积极达观，充满浪漫的情趣；经常听重金属音乐的家庭，百分之九十五以上都有各种不同的精神疾病，家庭暴力严重，离婚率、自杀率高。

再次是音乐的美感。美感是情感的艺术升华。人的情感分为自然与社会两个层面，前者为中国传统所说的"七情"：喜、怒、忧、思、悲、恐、惊，后者为亲情、爱情、友情、师情、人类之情等。这些心理情感在没有受到艺术，尤其是音乐影响之前仅仅是一般日常生活的心理情感，一旦受到音乐的影响后就会变成音乐或艺术的情感即美感。如果日常生活的心理情感从总体上分为快乐和痛苦，那么，当经过艺术升华后，快乐心理情感就转化为优美或柔美的艺术情感；痛苦的情感就转化为崇高或神圣的艺术情感。李泽厚早在 1957 年发表的《意境杂谈》中说："看齐白石的画，感到的不仅是草木鱼虫，而能唤起那种清新放浪的春天般的生活的快慰和喜悦；听柴可夫斯基的音乐，感到的也不只是交响乐，而是听到那种如托尔斯泰所说的'俄罗斯的眼泪和苦难'，那种动人心魄的生命的哀伤。也正因为这样，你才可能对着这些看来似无意义的草木鱼虫和音响，而低回流连不能去了。"[①]这句话前面所讲的是一种优美感，后面所讲的是一种崇高感。后者给人带来的幸福感具有更强的张力性。正像诗人雪莱所说："悲愁中的快感比那从快乐本身所获得的快感更为甜蜜。"当然，雪莱是从广义上讲快感的，实际上讲的就是崇高感。

可以说所有的艺术都是情感艺术，但为什么唯有音乐可以定义为情感的艺术，而其他艺术则不直接作如是说？因为唯有音乐对情感的表达更直接、更强烈。音乐之于人的情感，好像一枚启动器，操纵着按钮，人只要摁之，悠然美妙的音乐就会或缠绵悱恻或高亢激越地响起，立刻会使人久远的情感记忆、充满张力的情感经历，在音乐音响中回归，生命平添了一种自豪的意蕴。在自豪中，凝固的思维也会年轻活泼的孩子那般，腾起想象的翅膀，在想象里呈现出一道亮丽的

① 李泽厚《美学三书》，天津社会科学出版社 2003 年版，第 495 页。

景色。唐代诗人杜甫在听到吹笛之音时，意绪飞空，“胡骑中宵堪北走，武陵一曲想南征”，苍凉的意韵与美感都是在听到笛音时才激起来的。对回忆的那份真挚情感，若没有笛音对情思的充分调动，怕是很难想象出来的。有了这么美好的想象，就会更加珍爱与享受自己仅有的时光。音乐就是要让积淀的情感变得浓烈而醇香。

最后是音乐的空灵感。音乐的自由空灵感是音乐给人带来的最高幸福感。这种幸福感是中国传统道家、佛家哲学和美学追求的“华枝春满，天心月圆”的境界。无论是西方古典音乐抑或是中国传统音乐，无论是中国南方音乐还是北方音乐，都有不同的空灵感，所不同者只是风格形式特征和表现意境层次不同。但从总体而言，中国音乐的空灵感比西方要强，中国南方音乐空灵感比北方要强。在西方，不同音乐家所达致的自由空灵境界亦有不同：贝多芬是经过一辈子苦难挣扎，与命运角逐中，通过几次精神变形最终才达到的。而莫扎特几乎是一步到位。记得一位教音乐的著名学者在自己的回忆录中提到，他教授音乐课讲到莫扎特时的情形。他写道：“给学生讲莫扎特音乐时，脱口出了这八个字：华枝春满，天心月圆。没再解释什么，学生们都懂了。”为什么老师一讲，学生能立即感悟，乃是莫扎特的音乐反映的正是人类尤其是中国人所追求的“花枝春满，天心月圆”的心境。莫扎特的音乐是与中国人审美心理相通的，从某种意义上，中国人尤其是南方人是最适合欣赏和演奏并感悟莫扎特音乐的。我们听中国传统音乐名曲如《高山流水》《阳春白雪》《阳关三叠》《二泉映月》《禅院钟声》等，同样会把你带入这一空灵幻境，无论你是演奏者抑或是欣赏者，但前提是你必须安定下来，让自己的心灵处在“安息”状态去渐渐感受那天籁般旋律，就像胎儿安息在母腹中去感受母亲有节奏的呼吸一样。

三、最具幸福感的广东音乐

一个陌生人问宗教哲学家马丁·布伯：我们的时代是否确实有一种“摧毁性”力量会超过“保持性”力量？马丁·布伯答：“你到底想要什么呀？世上还有莫扎特呀！”

如果有人要向我发问：如果中国音乐将失去其中国性，民族民间音乐将失去其民族性和地方性，我们该怎么办？我会回答：“中国还有广东音乐呀！”尽管表面有夸张之嫌，然却是不争之实。这里所言广东音乐皆属狭义，即粤乐或广府音乐。近十年前，我在《后现代主义与广东音乐的创新与发展》一文中主要从后现代主义角度对广东音乐创新与发展做了一些探讨。其中谈到为什么广东音乐

能在民族文化被殖民化、功利化过程中仍能保持其“身份认同”。[①] 这里所要探设的是：广东音乐为什么不仅没有被殖民化，反而能作为一张其影响越来越大国际性的文化名片？尽管原因很多，但笔者认为，最主要当属它给人们带来特有的快感尤其是幸福感。

首先，广东音乐给人的快感。广东音乐之所以给人以快感，其中强调两点：其一，在于其形式的活泼悦耳性。新颖活泼的形式和甜美亮丽的音色，可以通过悦耳对人体健康产生积极作用，从而达到防病治病的目的。广东音乐的表演形式有独奏、“二架头”“三架头”“四架头”“五架头”等不同种类，也有与西方乐器合奏的形式。现在还出现了不同的以广东音乐为主体的民族交响形式。这些不同形式的演奏或表演，可以激发人们不同的快感。在广东琴器中，最能给人带来快感当属主奏乐器高胡。它不仅具有宋代琴学名家崔遵度强调的“清厉”与“和润”，更具有“通、透、堂、亮”音色特征。有如著名高胡演奏家余其伟教授所分析的：“弓弦之间接触力度过大，发音紧滞；力度过小，发音虚弱；力度适中，即‘不柔不刚’加上正确的夹琴位置。……适中的弓速，准确的运弓角度与力度，适当的揉弦力度，使音频振荡协谐，得出漂亮的音色。”[②]高胡所演奏的广东音乐，基本上都是充满快感的音乐，如《步步高》《鱼游春水》《孔雀开屏》《平湖秋月》等。长期演奏和欣赏高胡音乐，可以舒展身心，宛如经常练养生的体操。其二，在于其内容的自然生态性。它适应人体生态发展规律，能使人体生态与自然生态融为一体，从而促进人体健康。这种生态性在于：一是广东音乐以“自然为母题”的音乐居多，如以花、鸟、虫、鱼为母题的音乐有《雨打芭蕉》《鸟投林》《鱼水和谐》《鸾凤和鸣》《双飞蝴蝶》《寄生草》《木兰花》《柳暗花明》《红玫瑰》《白牡丹》《含羞草》《孔雀开屏》等作品，以山水星月为母题的有《平湖秋月》《银河会》《渔舟唱晚》《雨打梨花》《石上流泉》《珠江夜月》《松风水月》《月圆曲》《蕉石鸣琴》等作品。这些作品的自然生态性较强，可以通过这些作品，使人的身体循环与自然宇宙打通。二是这些作品分别以不同乐器演奏，具有五行音乐之特质，可对人体阴阳具有调节作用，对五脏疾病具有对应性的防治功能。国内外许多音乐治疗的临床实验，选择广东音乐作品居多，且有较好的疗效。实验表明：在广东音乐中，如《赛龙夺锦》可清热解毒，《平湖秋月》《渔舟唱晚》可滋阴补阳，《渔舟唱晚》具有降压作用，等等。[③]

---

① 王少明《后现代主义与广东音乐的创新与发展》，《音乐艺术》2004 年版第 3 期。

② 余其伟《广东音乐述略》，《广州音乐研究》2011 年版上半年刊。

③ 罗小平，余瑾《老年·音乐·精神——老年精神音乐学简要读本》，中国中医药出版社 2011 年版，第 92 页。

其次，广东音乐最能给人带来快乐感。崔遵度认为“颐大地之和，莫先于乐，穷乐之趣，莫近于琴”。[①] 崔遵度作为一个琴人，他把琴乐看作快乐之本，不失为一种明达与慧见，也是他五十年琴学生涯的总结。奏出好的音乐既需要技巧功夫，更来自于好的心态。因为心弦决定琴弦，心态决定状态。我们很多搞音乐的人，根本没有去考虑为内在的生命喜悦而调适自己的心弦，通过心弦去调适琴弦。而是把生命之河上泛起的浪花、涟漪、泡沫等属于物质幻象的东西当做生命幸福本身。他们为了这些而去弹琴奏乐，其结果，要么内心生活产生分裂，要么把生理本能快感当做幸福感予以满足。广东音乐的一些演奏大家如启蒙者严老烈、丘鹤寿、何博众及其后被称为广东音乐“何氏三杰”的何柳堂、何与年、何少霞，被称为“四大天王”的吕文成、尹自重、何大傻、何浪萍以及后继者刘天一、甘尚时、余其伟等一批著名的作曲家、演奏家，他们都是在能很好调整心弦和琴弦关系中获得身心健康和快乐的。他们所创作和演奏的《旱天雷》《步步高》《平湖秋月》《雨打芭蕉》《赛龙夺锦》等大批名曲，为全世界华人乃至一些外国人普遍喜爱。这些音乐家像古希腊神话中普罗米修斯一样，把广东音乐这把“圣火”引燃、播衍，使人们能在这把“圣火”的烛照下忘却世俗的痛苦而获得身心愉悦。[②]

广东音乐之所以能给人以特有的快乐感。其一，在于它的娱乐性。娱乐性是音乐的一个重要功能。但相对其他音乐而言，广东音乐的不仅娱乐性更强，而且娱乐受众面更广，其影响波及世界所有华人地区乃至国外人士。凡欣赏过广东音乐的人都会有众口一词的感受：“好听！”广东音乐属于雅俗共赏的流行音乐，它之所以能在一百年左右时间发展迅猛，首先在于它好听。好听属于感官的，也是属于心理的。既能给人带来感官上的愉悦，促进身体健康，更能给人心理带来快乐感。如《娱乐升平》表现出一种清新活泼，积极向上的情绪，鼓励人们用乐观的态度对待生活。《平湖秋月》以流丽舒畅的旋律，描绘出水波微漾，素月当空的西湖秋夜美景，让人有虚壹而静、神清气爽之感；《龙凤呈祥》是人们期待美好事物的象征，给人带来的是一种幸福希望感。因为广东音乐的娱乐性的“度”把握得恰到好处，所以人在欣赏时，不仅悦耳悦目，更能悦心悦意。它不像时下某些流行音乐让人觉得噪不可闻、俗不可耐、腻不可言。其二，在于突出一个“玩”字。从19世纪中后期形成乐种至中华人民共和国成立以前，广东音乐的民间演奏活动，“一般称为‘玩音乐’或‘玩谱子’”，[③]正像有“钢琴玩家”马克西姆，“笛子玩家”蒋国基，“胡琴玩家”刘明源。广东音乐的“玩家”亦数不胜数，不

① 崔遵度《琴笺》。

② 王少明《后现代主义与广东音乐的创新与发展》，《音乐艺术》2004年第3期。

③ 黎田，黄家齐《粤乐》，广东人民出版社2003年版，第1页。

仅有如前面所提到的广东文人音乐家，而且也广泛存在于广府民间，以自娱自乐为主要目的的曲艺社团——“私伙局”是他们最佳的“玩”的组织形式。笔者多次参加广州广东音乐“私伙局”的音乐雅集活动，感受到这些“玩家”都似神仙般快乐。笔者认为，“玩家”要甚于演奏家，因为“玩家”带无功利性的“自娱”，是生命荷花自由的绽放。而单纯的演奏家则是带有一定功利性的“他娱”，是外在于他人生命的强制。其三，广东音乐具有更强的心理疾病防治功能。这一功能表现有三：一是解郁，防治忧郁症。欧阳修：“弹虽在指声在意，听不以耳而以心，心意既得形骸忘，不觉天地白日愁云阴。”[①]忧郁症表现为情绪低落、容易悲伤、自觉无奈、失眠、自卑等症状。根据统计表明：当前我国每十个人约有一人有忧郁症，其中多数为轻度抑郁。而老年人忧郁症患者在20%～40%。有忧郁症的人一可听广东音乐中情绪伤感的音乐如《昭君怨》《双声恨》等，听后可引起情感共鸣而宣泄忧郁情结；二可听广东音乐中情绪欢唱的音乐如《娱乐升平》《欢乐的春耕》等，听后可消解忧郁感。二是解闷，防治自闭症、孤独症或悲观心理等。如《步步高》《彩云追月》《赛龙夺锦》有解闷的作用。而《鸟投林》《百鸟朝凤》等音乐对克服悲观心理有一定疗效。三是解压。如广东古筝曲《渔舟唱晚》就是一首典型的解压音乐。它描绘夕阳西下，晚霞斑斓，渔歌四起，渔夫满载而归的情景。其悠扬的古筝乐韵，如润物无声的细雨，使受压抑的心理得到释放。[②]

最后，广东音乐给人带来优美感。从美学上讲，美感有两种基本形式：一是优美感，二是崇高感(壮美感)。从中西美学比较而言，中国更注重的是优美感，西方更注重的是崇高感。就中国不同地域而言，南方更注重的是优美感，北方更注重的是崇高感或壮美感。从音乐美学角度，南方尤其是广东音乐，更多的是优美感。

按照著名高胡演奏家余其伟的观点，北国民乐偏重综合技巧的应用，音乐感情的流露较为热情直率，而对传统风韵的发扬，似有趋向淡薄之势。南国广东音乐，偏重音色和韵味的追求，音乐感情的流露较为内在含蓄，从中也形成了一派独特的演技，然而综合技巧的发挥稍嫌不足。广东音乐特别重情感的表达，尽管它也像一般音乐一样强调“声情并茂”，但它更强调情重于声亦甚于声，情的韵味很浓。中国传统爱讲“弦外之音”，广东音乐的“弦外之音”就是情。这个情是自自然然的情，而不是矫情或媚情，这个情包括亲情、友情、爱情、热情、性情以及对自然生命的厚待之情。广东音乐实际上就是反映人的情感与自然生命的交响曲，如用高胡演奏广东音乐，重要的是音色。音色不仅是技巧问题，主要是一个

① 欧阳修《赠无为军弹琴李道士》。

② 罗小平，余瑾《老年·音乐·精神——老年精神音乐学简明读本》，中国中医药出版社2011年版，第109页。

感情问题，音随情出、情随意牵，广东音乐演奏就是以声传情，以声动心、以情育人。演奏曲调要扣人心弦，演奏主旋律要引人入胜，曲终时使人感到余音绕梁、不绝如缕。演奏风格必须融入感情，否则，即便你有再高的演奏技巧，也不能扣人心弦。广东音乐讲究的不是一种直截了当的“情”，而是一种“情韵”。“韵”是中国音乐艺术的生命所在，无“韵”便无艺术可言。正如明代陆时雍所说，“物色在于点染，意态在于转折，情事在于犹夷，风致在于绰约，语气在于吞吐，体制在于游行，此则韵之所由生也”。[①] 这段话尽管讲的是绘画，但也适合音乐。不论是中国画还是中国音乐，都有韵致，都体现了宇宙生生不息的律动。画的韵致是画外有音，音乐的韵致是乐外有画。

“情韵”应该是广东音乐的美学品格，它来自于平民情感或平民意识。所以在题材上，很少表现那种“宏大叙事”的人的内心深刻矛盾、人性的冲突以及社会历史重大事件，也没有太多的历史责任与使命感。更多的是表现日常生活的“精细节目”，寄情于风花雪月、山水虫鱼。用余其伟的话说：“传统的广东音乐较少深沉的人生喟叹与哲理深思，较少士大夫的典雅习气，也没有类似中原古曲那种幽深旷远的历史苍凉感。”[②]

广东音乐的“情韵”尽管也表现在标题音乐中，但无标题音乐更为突出。在无标题音乐中，既有以词、曲牌命名的乐曲如《清平乐》《朝天子》《小桃红》《寄生草》等，也有以民间风俗吉祥语命名的乐曲如《花开富贵》《鱼水和谐》《五福临门》《龙凤呈祥》《鸾凤和鸣》等。前者利用“特有的有机音乐结构形式的功能，如乐音、音调、时值、音量、音色、力度等建构成音乐旋律以旋律线的明、暗、粗、细、强、弱等勾画对象，抒发情绪和感情”。[③]

欣赏这种具有“情韵”音乐，可让人们的情感在这种音乐中获得艺术升华，使人们日常生活喜怒哀乐之情感升华为凄美、优美和柔美的情感。后者近代多被民间的八音班在乡间吉庆红事中所演奏，这类曲子多以旋律热情、欢快、明亮流畅为美。由于反映的是民间大众化的喜庆生活，其“情韵”的特点尽管没有一定的深邃度，但符合大众层面娱乐性的审美心态与情感。大众就是在这种自娱自乐的音乐中获得美感享受的。

四、广东音乐的自由空灵感

广东音乐给人最大或最高幸福感在于它的空灵感，用佛教所表达的境界“万

① 陆时雍《诗镜总论》。

② 余其伟《粤乐艺境》，广州花城出版社 1998 年版，第 10 页。

③ 黎田，黄家齐《粤乐》，广东人民出版社 2003 年版，第 322 页。

古长空，一朝风月”来形容这一空灵感再恰当不过。每个音乐家都只是“一朝风月”，只有通过自己手中的乐器作为管道，才能把自己融进“万古长空”而获得自由空灵感。

首先，追求自由空灵感是中国南方音乐家的一种生命态度。美国哲学家桑塔耶纳说过：“音乐不会使你富有，但会使你幸福。她不能拯救你的灵魂，但会使你的灵魂值得拯救。”桑氏所说的前两句是中西音乐所具有的共同功能，而后两句所说的拯救功能主要是针对西方音乐而言，不适合中国文化传统尤其是广东音乐传统。因为中国传统文化用李泽厚的说法是“乐感”文化，乐感文化的本质就是追求快乐，没有拯救功能。而在中国南方传统文人中，追求乐感，不仅是追求心理快乐感，更是追求一种自由空灵感。这既是他们追求音乐的理想，也构成他们实际的生命状态。用余其伟评价李助炘的话说：“典型的南方文化人的自由散漫、自我逍遥，官场的东西根本不懂，或者说没兴趣，表面看来很散漫、自在……不会一定要谋求名衔，历来很低调，不懂得包装自己。”[①]这一评价也适合。我所认识的广东音乐名家中有一批这样的人，其中也包括余其伟本人。余其伟上述对李助炘的评价更适合他自己。他早年所著《粤乐艺境》很多地方真实不虚地反映出他对音乐自由空灵感追求的一种生命状态。

其次，追求自由空灵感是广东音乐名家的一种至上境界。广东音乐独特的魅力是其他任何音乐也难以替代的，它那幽然的意境、生动的情趣、平民的意识、平淡的情绪，总是能把你带入《易》中所说的“天地氤氲，万物化醇”的人生体验当中，去感受生命本身或“道之动”的节奏。广东音乐既不像西方音乐那种宏大复杂的技术结构、崇高壮美的审美诉求，外在超越的哲理蕴含，也没有中国传统士大夫“修、齐、治、平”的救世情怀和中原古曲所表现出来的悲怆胸臆，而是以景状物、即情即景地反映一般平民生活情调的作品居多。如《小桃红》《平湖秋月》《柳浪闻莺》《步步高》等，这些作品旋律悠扬，音调清新，节奏明快，奏者和听者都可舒心爽意，而像《双声恨》《昭君怨》等直接托事言志，刻画社会历史变故和悲剧的作品并不多。如果从演奏的角度，各个演奏家所表现出来的意境风格特征亦不相同：吕文成的演奏，用黄锦培和陈德钜的话说，“喜欢用高音，曲调热闹非凡，有如花团锦簇，这好比看宋人的大青大绿的花鸟画”；刘天一演奏的《鸟投林》活泼而不失于轻飘、明快而不过于火热，意境纯美。而演奏的《鱼游春水》《春到田间》等，以圆润饱满的长弓，富于弹性与韧度短分弓，流畅的走指，创造出诗情浓郁、华美大度的风韵。还有许多演奏家，他们的演奏或流丽优美、雅致恬淡，或细

① 廖苑荷，阎笑雨，吴迪《广东音乐〈琴诗〉〈粤魂〉等作品的创作经历——采访余其伟、李助炘》，《星海音乐学院学报》2002年第4期。

腻纤巧、潇洒自如，或端庄婉约、怡然自适。在当代高胡演奏家中，最受听众喜欢者当推余其伟教授，他演奏的《雨打芭蕉》，其彰示出来的动、静一如氤氲之气，把人带入浑然一体的以太之境；他演奏的《汉宫秋月》融哀怨悱恻和超旷空灵于一体，充分发挥高胡清丽细雅的音乐特性，把文人心中古代宫女娇美、高贵的哀怨之情表现得淋漓尽致；特别是他演奏的《平湖秋月》，用著名胡琴演奏家胡志平评价的话说："他继承了吕文成的骨韵、刘天一的大气酣畅，同时又赋予乐曲婉约秀丽的韵致。"笔者多次聆听（包括音乐会）他的《平湖秋月》演奏版本，充分感受到他所表现出的中国古老文化中的空灵妙境以及贯通全曲的灵韵妙曲。

最后，欣赏广东音乐可以使欣赏者获得一种自由空灵感。从后现代主义美学角度，广东音乐给人自由空灵感是一种瞬间生成的审美体验。它不承认有一种高悬在表演者和欣赏者头上的永恒"在场"的审美本体，只承认表演者和欣赏者"不在场"的自由想象；不承认理性主义之外在于人而又强之于人的审美指向，只承认瞬间生成的情感碎片、边缘体验。"它旋律亲切、朴实、随意，表现世俗的自由感情、瞬间生成的审美体验，人们欣赏之余，可以借助音响效果，获得一种音响之外的生命沉醉。"①

世界为人们制造了主宰一切的技术与物质，而精神和灵魂变成了技术和物质的在押犯。在舟车劳顿、繁魂松绑，精神无欺。因为这些音乐大都像莫扎特音乐，给人带来的是"人生自足有情痴，此恨不关风和月"的情境，"水流心不竞，云在意俱迟"的意境，"华枝春满，天心月圆"般的灵境。它不是西方人的神人异质、天人紧张的"深度空洞"，而是中国南方人的自由直观、灵肉不分的"精细节目"。如欣赏《平湖秋月》，有一种淡雅淡泊的感觉，能让人尽情地沉浸在那种空灵妙道、混然未开、远离颠倒梦想的朦胧镜像中，充分体味到中华民族那种古老醇厚的精神韵致和高洁朴雅的文化品格；欣赏《禅院钟声》，可以把你带入不二法门、如如不动的禅修之境；欣赏《彩云追月》，可以在以富有民族色彩的五声旋律中，感受那浩渺夜空中醉人的景色，使空旷的心灵如云月般自由追逐、嬉戏。即便欣赏带有悲情色彩的《连环扣》，你也会有一种心灵的"法喜"，因为这曲子将旋律装饰加花，把哀怨之情一扫而尽，使曲调变得优雅明丽，旋律变得流畅活泼，使一种悲情被超越为人生对自由幸福生活的渴盼。

但并非说所有广府的音乐都能构成广东音乐的有机组成部分，都能给人带来幸福感，即便是广府名家所创作和演奏的音乐，也并非每一名家所作每一曲都能有如此之效。如30年代中后期，广东音乐由于过多地走上商业化的道路，使某些音乐家变成唱片商人的俘虏，为了赚钱，有胡凑乱编的，如《柳娘三醉》等，有

① 王少明《后现代主义与广东音乐的创新与发展》，《音乐艺术》2004年第3期。

渲染人本能的，如《性的苦闷》等。用粤乐学者黎田的话说："粤乐艺术质量低下的曲子可列出一大批，但思想内容不健康的作品只是极少数……但这些不能真正代表广东音乐。"[①]就是当代广府地区的新人新作中亦不少过分娱乐化、功利化、炫技化的赝品，更不能视作真正的广东音乐。因为它已远离人们所期待的幸福感，或正在把幸福感降低为一种膨胀的动物本能的需要。这正是我们热爱广东音乐事业的人所要警觉的。

① 黎田《对粤乐三个问题的剖析》，《人民音乐》1999年版第10期。

现象学：解读冼星海“中国新兴音乐”的启示[①]

把冼星海“中国新兴音乐”（以下简称“新音乐”）置入现象学的视野予以研究，是一种理论尝试，能否成功，有待方家的点评。笔者的主旨是想把冼星海“新音乐”从传统被“脸谱化”思维框架中解放出来，以期在研究上开启新视窗，发现新意义。

一、“悬置”：解读“新音乐”的方法论启示

作为一种具有总体性的认识方法，胡塞尔创立并由他的后继者发展的现象学，现已被运用于人文科学和社会科学的广泛领域。现象学在其基本论断中不假定任何东西，包括哲学或政治概念，这样就使“悬置”就成了现象学方法的核心和关键。胡塞尔认为，通过“悬置”可以达到一个无先定假设与倾向的出发点。悬置意味着把一切理论和意欲的附加与假设用括号“括”起来，以直观的方式去发现新的科学领域。但被悬置的东西并不一定被否定，而只是被看作处于“事情本身”之外，为了事情的纯粹性而暂不必谈或不应混入。

“悬置”即加括号的方法是我们解读冼星海“新音乐”的一个方法论通道。因为冼星海所创作的“新音乐”作品，很多方面都体现了“悬置”的思想内容。这些方面主要包括：从创作主导思想看，他“悬置”了个人性，而突出了民族性、人民性。他作为一个从底层生长起来的民间音乐家，并且生活的命运如此坎坷，特别是在国外遭受过那么多的不幸，他完全可以利用自己的才华，像贝多芬那样写出自己的《命运交响曲》，像阿炳那样写出反映自己的苦难的《二泉映月》。但他把个人的苦难融入到民族的苦难之中，把个人的悲患意识转化为民族的悲患意识，

① 原载《羊城论丛》2008年第3期。

写出了中华民族命运的千古绝唱——《黄河大合唱》。他作为“人民音乐家”，其创作总是心仪人民。他曾多次谈到创作要为人民的思想，如在谈到歌咏创作的人民性时说：“为着要成为大众的歌咏，必须要通透各阶级不可。尤其是工农阶级”。[①] “工农的需要歌咏比一切人都急切”。[②] 他认定歌咏“最大的目的是在乡村，而不是在城市”，[③]并认为“新音乐”的方向是工农兵。从创作内容看，以抗日题材为主，“悬置”了非抗日的娱乐性、浪漫性等内容，突出了战斗性、严肃性、现实性等内容。他的大部分有影响的作品均属于抗战作品，如《黄河大合唱》《九一八大合唱》《到敌人后方去》《保卫西北大合唱》《救国军歌》《游击军》等作品在当时起到了团结人民，打击敌人的作用。在那种特殊的战争环境下，他的音乐代表了一个民族的气节与形象。他批评黎锦晖的享乐性、感伤性的音乐，认为他的《毛毛雨》《妹妹我爱你》等均“充满肉与香的音乐”，麻醉了当时许多市民，主张“新音乐”必须从资产阶级、小资产阶级的享乐性、感伤性音乐中解放出来。从创作风格看，他的抗日歌曲“悬置”了西方高难度创作技术风格，突出了两个层面：一是中国特色即“中国气派”“中国作风”“民族形式”。冼星海所创作的大量的音乐作品，在技术形式上并不见得很完美，很复杂，很高深，但民族风格和民族形式十分突出。他尤其推崇民歌，因为老百姓喜闻乐见、易学易唱。二是突出了音乐的社会作用。在当时抗日的特殊环境下，冼星海的音乐号召人们起来反抗、斗争，能启示民众，救亡图存，代表了一个民族的气节与形象，但从音乐技术方面的影响来说，还比较小。从审美理念上看，作品“悬置”了具有诗情画意的柔美风格，用旋律和节奏突出了壮阔、雄迈、无畏的壮美风格。特别在堪称中华民族的英雄史诗《黄河大合唱》中，这种风格表现得淋漓尽致。另外，他的歌曲旋律很美，可听性强，很多歌曲几乎听了几遍就能记住它的旋律，而且朗朗上口。从形式、题材上，悬置了单一性，突出了多样性。他创作的作品题材、形式、风格多样，不拘一格。共创作有各种类型的大众歌曲两百多首（还不包括散佚的）；四部大合唱；两部歌剧；两部交响乐；四部交响组曲；一部交响诗；一部管弦乐狂想曲以及许多器乐重奏、独奏和大量的艺术歌曲。从处理作品形式和内容的关系上，他悬置了完美形式，突出了抗战的内容。由于抗战的需要，加上当时条件的限制，他的创作特点，多从内容出发。他认为，只要是能够激发人民抗战的作品，尽管在形式上不一定那么完美，也是好作品，如他在延安创作《黄河大合唱》时，环境十分艰苦。最初演奏时只有几把小提琴和二胡、笛子等，没有低音乐器，就用洋

① 冼星海《冼星海全集》（第1卷），广东高等教育出版社1989年版，第28页。
② 冼星海《冼星海全集》（第1卷），广东高等教育出版社1989年版，第29页。
③ 冼星海《冼星海全集》（第1卷），广东高等教育出版社1989年版，第29页。

桶自制，在茶缸里放几把勺子和叉子使劲摇动，就是打击乐，但效果很好。斯诺非常感慨地说："世界上再也没有这样的乐队了"。斯诺在批评许多人说聂耳缺乏修养和音乐上的最高技巧时说：这并不完全是对的，根据聂耳的努力和所取得的成绩而言，"已超过许多'音乐大师'或什么'作曲家'之流"。[①] 他还称聂耳是"中国新兴音乐"的先锋，号召音乐家向他学习。

"悬置"，既是理解冼星海"新音乐"创作的方法论通道，也是我们重新认识和评价"新音乐"的方法论依据。当我们以这种方法重新评价"新音乐"时，就会感到，冼星海"新音乐"思想的很多方面尚未被我们所认识，其原因是我们的认识方式和价值认同体系仍然没有逾出"阶级斗争""政治""革命""意识形态"等内容的影响。按现象学观点，这些东西固然在特定的历史条件下有作用，但它毕竟只是历史的一个方面、一个角度。并且随着时代变化，已没有必要让它处在中心地位，应该给这些它打上括号，暂时搁置起来。只有这样，才能使"新音乐"回到它本有的艺术领域。

二、"回到事情本身"：解读"新音乐"的存在论启示

如前所述，"悬置"之于现象学的意义就是"回到事情本身"。"回到事情本身"，在胡塞尔那里是从认识论角度提出来的。胡塞尔把"事情本身"理解为意识的意向性或纯粹先验主体，认为现象学还原就是最终要还到这个先验主体。海德格尔认为"事情本身"，不应该停留在意识范围，而应是更本源的世界即"存在"或"是"的世界。海德格尔认为，只有存在论意义的还原才能回到"事情本身"。海德格尔从存在论的角度讲"是"或"存在"，同马克思从本体论的角度讲人的"感性活动"有一致的地方，即都把存在论意义上的"感性"同认识论上的感性区别开来。所不同的是，海德格尔诉诸的是个体性的感性，而马克思诉诸的是阶级性、社会性的感性。不论按照现象学还是马克思的观点，真正的"事情本身"不是认识论意义上的感性，抑或理性可以把握的，而必须通过本体论或存在论意义的感性体验来把握。按海德格尔的观点，这种把握只能诉诸艺术。但对艺术的认识，传统的认识论是对艺术"是什么"或美"是什么"的实体化、对象化的追问，而不是对艺术"如何是"的追问。用海德格尔的话说："艺术作品不是一般物，不是对象，它是真理自行设入其中而敞开的存在，作品属于它自身敞开的领域，作品的存在现身于真理的敞开之中。因此，传统的解释、分析艺术作品，是对存在者的解释、

① 冼星海《冼星海全集》(第1卷)，广东高等教育出版社1989年版，第45页。

分析，而不是对艺术作品之所以为艺术作品的‘存在’的探讨”。[①] 海德格尔尽管有反技术的一面，但他的这种从本体上去理解艺术对我们重新认识冼星海“新音乐”构想，本体地把握其艺术精神，有一种“开光”的作用。

我们以前对冼星海及其“新音乐”的研究，由于限于“脸谱化”“贴标签”，而从本体论层面研究尚少。[②] 没有看到“新音乐”之为“新音乐”的存在论依据。正是这种局限，使我们的研究无法深入。当我们站在现象学的角度观照“新音乐”时，就会发现“新音乐”之成为“无蔽性真理的一种呈现方式”[③]的本体内涵。把“新音乐”当作存在的“无蔽性真理”来研究，首先是由“新音乐”思想直观性特点所决定的。按照胡塞尔的观点，“事情本身”，只有在直观中才显露，而这种直观必须是纯粹直接的，即摆脱一切理论和意欲的附加与假设。相对“新音乐”思想的研究，我们就必须摆脱被“脸谱化”了或被意识形态化了的认识框架，还它以本体直观的特点和本质。冼星海“新音乐”思想既十分丰富也非常直观。其突出特点是民族化、大众化、生活与情感化。这也是现象学所诉求的。“中国新兴音乐”六个字在《冼星海全集》第1卷文字部分俯拾可见。冼星海特别注意新音乐的民族内容和形式的统一，他认为“它的内容应该是新民主主义的，它的形式应该是民族的”[④]，冼星海看到了中国新旧音乐内容和形式关系的复杂性，认为要处理好这些关系并非易事。他主张“以内容决定形式，拿现代进步的音乐眼光来产生新的内容，使音乐的内容能反映现实，反映民族的思想、感情和生活”[⑤]。为了发展民族音乐形式，他从统一语言和文字、改良古乐、发明中国新和声原则、向世界著名作曲家学习、保存中国民族音乐的作风等方面做了系统思考。他高度评价聂耳，认为：“他是新音乐的创作者，利用民谣形式加上新内容的第一人”[⑥]。他注重音乐的大众化，认为“发展中国工农音乐是创造中国民族新形式最基本的出发点”。[⑦] 他提倡：“新音乐的人不要辜负了他们的希望，我们应该努力提高他们的情绪，满足他们的要求”[⑧]。他还就新音乐如何实现大众化要求提出了一系列看法，这些论述，没有借助西方式的宏大叙事，而是一种微观叙事即以简约、质朴、平易、直白的方式表达。这种表达完全是中国式的，只要我们进行现象学直观，就会感受到艺术生活真理在这一微观叙事中向你显现。

---

① 蒋济永《现象学美学阅读理论》，广西师范大学出版社2001年版，第9页。
② 即指哲学本体论，而非音乐形态层面的理解。
③ 海德格尔《人，诗意的安居》，广西师范大学出版社2002年版，第86页。
④ 冼星海《冼星海全集》(第1卷)，广东高等教育出版社1989年版，第118页。
⑤ 冼星海《冼星海全集》(第1卷)，广东高等教育出版社1989年版，第48页。
⑥ 冼星海《冼星海全集》(第1卷)，广东高等教育出版社1989年版，第49页。
⑦ 冼星海《冼星海全集》(第1卷)，广东高等教育出版社1989年版，第77页。
⑧ 冼星海《冼星海全集》(第1卷)，广东高等教育出版社1989年版，第125页。

从冼星海本人创作“新音乐”作品内容看。冼星海用他的“新音乐”作品来表现当时的社会现实生活，如在抗日战争时期所创作的《黄河大合唱》《九一八大合唱》《老百姓战歌》《在太行山上》等歌曲反映了中国人民的抗战生活，充分表达了中华民族的情感与灵魂。这与国外的很多音乐家用音乐表现个人情感是不一样的，国外音乐家们大多是科班出身的学院派，而冼星海则是底层苦难生活磨砺中成长的，他的音乐表现和更贴近的是人民生活和社会现实。他的音乐就是人民生活真理即现象学所诉诸的“现象”的直接写照。在这里，“新音乐”作品的内容就是人民生活和社会现实这一活生生的“事情本身”。

从冼星海本人“新音乐”作品的形式看，他对建立“新音乐”作品形式的要求是：必须是吸收中外最好的形式，民族最需要的形式，明朗、清楚、简单的形式，通俗、大众喜闻乐见的形式。[①] 根据这一要求，他不拘一格的创作了大量的作品，其形式多种多样。无论他主张的音乐形式，抑或他创作的作品形式，都是指向和呈现活生生的“事情本身”。

冼星海的“新音乐”思想超越了生活和艺术的对立，主体与客体的对立、感性和理性的对立，超越这种对立是现象学所一直寻求的。特别是海德格尔，总是力图在这种对立背后找到源初的统一世界。“新音乐”创作理念和实践，不仅通过音乐显现这个源初世界，而且会通中西，为实现西方的技术理念同中国的民族形式和美学精神的结合创造了良好的开端。

“新音乐”不仅是真理自明的呈现方式，并且这一呈现方式从根本上是指向时间的，具有时间的意义。海德格尔把“是”或“事情本身”的根本意义解释为时间，人的“历史”（相对族类）和“经历（相对个人）”都是在时间中展开的。不过，他所讲的时间，不是实体哲学或自然思维所讲的对象性时间，而是本体论或生存论意义上的时间。在这一时间概念中，过去（曾在）、现在（当前）源于将来。也就是说过去、现在的意义是由将来决定的。[②] “所以，生存性的本来意义就是将来”。[③] 根据这一生存论的时间观，“新音乐”作为人的生活真理的自我显现方式和过程，是在时间中展开的。这一展开的维度是指向过去、现在和未来的，其本体意义也在这三个维度上。在这三维时间性中，既然将来具有决定性意义，那么，我们在以现象学的视野考察“新音乐”时，其着眼点应该放在建构中国未来音乐上。

---

① 冼星海《冼星海全集》（第1卷），广东高等教育出版社1989年版，第120、121页。

② 陈嘉映《海德格尔哲学概论》，生活·读书·新知三联书店1995年版，第121、122页。

③ 陈嘉映《海德格尔哲学概论》，生活·读书·新知三联书店1995年版，第123页。

三、“意向性”：解读“新音乐”的美学启示

“意向性”是现象学的一个核心概念，但不同的现象学家对“意向性”的理解亦不同。胡塞尔从他的“严格科学”即元认识论出发，把“意向性”理解为纯粹意识，杜夫海纳把这种意向性理解为“灿烂的感性”，海德格尔则理解为“不在场”。这里，尤其要提到茵加尔顿，他从艺术本体论出发，把意向性置于艺术作品领域，对我们认识冼星海的“新音乐”作品的美学价值有着直接启示。

首先，茵加尔顿关于音乐作品同一性问题观点的启示。茵加尔顿从艺术本体论入手，提出了音乐作品与演奏、感受、乐谱之间是否同一的问题。他认为，一部音乐作品一旦由作曲家创作出来，并以乐谱的方式固定下来。它就是一个客观存在的、固定不变的独立本体，具有一种“示意图”的性质，演奏者和欣赏者只要从总体上不超越其“示意图”的范围，其演奏和欣赏就不会太离谱，这是它的同一性。但“示意图“毕竟不精确、不完善，因而才为演奏者和欣赏者在细节上提供了审美意向上丰富性、可能性，这是它的不同一性。冼星海的“新音乐”作品作为一种“示意图”，也是不精确、不完善的，但它毕竟代表他那个时代的水平、风格和精神，所以我们的认识也好，演奏也好，欣赏也好，都不能脱离这种存在。我们必须带着这一历史的审美情结面对这些作品，去与它产生一种“视界融合”。由于它的不精确、不完善，甚至未完成，既给我们今天的演奏者和欣赏者留下了许多意向性的审美空间，也为我们提出了完成作品“具体化”即填充“不定点”和“空白”的审美的任务。

其次，茵加尔顿把意识范围中的客体区分为“纯意向性客体”与“观念性客体”，对于我们认识冼星海“新音乐”价值提供了一种美学维度。“观念性客体”是指意识形式或形态的东西，它包括哲学、科学、道德、政治法律观念等。用卡尔·波普的话说，就是“世界 3”中的一切文化成果。这些“观念性客体”是不变的，而“纯意向性客体”是指文学艺术作品，它是变化的。每一次当它与人们构成对象性关系时，都要发生一次“重建”活动。尽管茵加尔顿对这两者的区分有绝对化之嫌，但对澄清在冼星海“新音乐”上的一些模糊认识是有帮助的。首先，由于我们以前受“左”的思想的影响，在评价“新音乐”时，更多地是从“观念性客体”的角度特别是政治的角度，而很少看到它的“纯意向性客体”的美学价值。其次，没有把“新音乐”看作是一个动态的、“重建”的过程。现象学美学的启示意味着，当我们真正要“重建”“新音乐”时，就有一个如何把“新音乐”“音调化”的问题。因为只有实现“音调化”，“新音乐”才能像阿萨菲耶夫在他的《音调论》中所说的那样：“音乐作品的生命存在于它的演出之中，存在于以音调化方式将它的思想内容展

示给听众的过程之中”，“活在时代社会意识之中”。①

其三，茵加尔顿关于音乐作品二重存在方式的观点对理解“新音乐”的美学意义。茵加尔顿认为，音乐作品既是一种不依人的意志为转移的“实在对象”的存在，又是一种“单层性”（相对文学作品的“四层性”）“非实在对象”的存在，但最根本的存在方式是后者，因后者是一种“纯意向性客体”。冼星海“新音乐”作品作为“实在对象”，首先是以乐谱的方式存在的，这种存在是在场的、存在于实在空间和物理时间中。“新音乐”作为“非实在对象”，具有超空间性和内在时间结构，因而更带有“纯意向性”。这种“纯意向性”的美是不在场、不可说的，但它所表现出来的美学属性则是可说的，如对《黄河大合唱》在演奏中所表现出来的美的属性。我国著名的音乐美学家罗小平教授就从美学、文化学的角度做了精辟论说，她说：“作品内蕴的审美价值体现于变化统一的形态美，强烈、深刻、典型的情态美，与人类的恋母情结、生死情结深层意识相联系的意态美，音乐创造上中西语汇接合、雅俗关系把握恰到好处的风格美。《黄河大合唱》表现的中华民族的伟大理想、人格和意志，这种具有阳刚之气的崇高美，其道德价值可引导人们树立远大的理想，培养高尚的人格和坚强的意志”。②《黄河大合唱》之所以有持久的美学魅力，其中一个很重要的原因就是它既作为“纯意向客体”之美不可言说，但这种不可言说之美又总是散发着艺术的幽香，不断地吸引着人们去言说。尽管人们说出来的感受不是它的“纯意向”美本身，但却可以展开它的属性，通过属性去体悟它美的境界。

① 茅原《未完成音乐美学》，上海音乐出版社 1998 年版，第 64 页。

② 罗小平《音乐艺术的生命力与文化力》，《粤海风》2003 年第 3 期。

后现代主义与广东音乐的创新与发展[①]

后现代主义作为西方的一种泛社会思潮，流派纷呈，但它却共同拥有一面高高举起的旗帜：重写现代性。当我们把广东音乐的“话语”平移在后现代主义语境下加以观照时，就会感到后现代主义之于广东音乐是一把双刃剑：一方面，它不仅为解读广东音乐提供了一种“话语”平台，而且使我们对广东音乐的创新与发展获得了一种新的期待视野。另一方面，它强势的冲击力使广东音乐同其他民族民间音乐一样隐藏着危机。如何规避这一危机，重塑其既往的辉煌，这是我们当下亟待反思的。

一、永远“开显”的传统

按照后现代主义的“开显”视野，任何一种传统文化首先包含一种历史感。这种历史感应该是这样的观念：意识到过去不仅是过去，而是还存在于现在。无论是过去、现在还是未来，不存在这一道不可逾越的“铁障”。也就是说，传统既不是过去祖先传下来留给我们的不能变卖的家产，也不是变迁的障碍，而是一个创造性的范本与框架。传统是流动于过去、现在、未来这整个时间性的一种过程，是尚未被规定的东西，它永远处在“开显”状态。只有根据这种视点来解读广东音乐，我们方可解开广东音乐之具魅力的文化密码。

广东音乐源起于19世纪末，其生成与发展的百年历史，是一个不断处在敞开状态的创新史。那百余首流传下来的百听不厌的曲谱，以其空灵般的神韵和轻快悦耳的乐音，把人们引向内在超越的“天府”。广东音乐从启蒙那天起，启蒙者就以天启的智慧，为其后继者培育了创造性的母体框架，以至使其迅速发展为一种不断接近完美的乐种。这种“开显”状态是由广东特有的人文环境和地理状

① 原载《音乐艺术》2004年第3期。

貌决定的，正如学者麦啸霞所云："广东为革命的策源地，山明水秀、气候温和，故其人物饶于聪明活泼、勇敢坚毅而富于维新思想……以地势濒海、交通便利，吸西方文明之风气，故其戏剧亦具轻快流丽之特质与新颖善变之风格……"[①]戏剧如此，音乐亦然。广东音乐在其"开显"中体现了以下几个不同的特点：其一，地方特色性。俄罗斯文艺批评家别林斯基说："世上有多少民族，就存在着多少民族的生活特色，作品愈是富有民族性，它在艺术上的价值也就愈高。"用著名的高胡演奏家余其伟的话说："在绚丽多彩的民间民族音乐中，其表现形态愈是独特，愈具地方特色，就愈具艺术价值"。[②] 广东音乐既不像西方音乐的雄伟壮观、激昂奋健，且具外在超越的哲理省思，也没有中国传统士大夫典雅庄重和"中原古曲那种悠深空旷的历史苍凉感"，[③]它表现出来的是轻快飘逸、华美流畅、"人生自足有情痴，此恨不关风和月""水流心不竞，云在意俱迟"的空灵感。它不是西方人的神人异质、天人紧张的"深度空洞"，而是中国南方人的自由直观、灵肉不分的"精细节目"。其二，纵向递进的自觉性。广东音乐像一般民间音乐那样有着自身的历史传承、衍化，但也不同于一般民间音乐，这种不同体现于以下两点：一是一般的民间音乐往往是一种自发性的音乐，而广东音乐则把对音乐审美的思考提升到一种自觉的高度，是一种自觉性的音乐；二是一般的民间音乐缺乏显在的传人或其代表人物，而广东音乐则有一大批显山露水的传人和代表人物。如启蒙者严老烈、丘鹤寿、何博众及被称为广东音乐"何氏三杰"的何柳堂、何与年、何少霞，被称为"四大天王"的吕文成、尹自重、何大傻、何浪萍以及后继者易剑泉、黄锦培、陈文达、陈德锯、刘天一、甘尚时、黄日进、余其伟等一批著名的作曲家、演奏家，出现了《旱天雷》《步步高》《平湖秋月》《雨打芭蕉》《赛龙夺锦》等大批名曲。这些音乐家像古希腊神话中普罗米修斯一样，把广东音乐这把"圣火"引燃、播衍，使人们能在这把"圣火"的烛照下忘却世俗的痛苦而获得精神的愉悦。即便同是岭南地区的潮乐和汉乐，各自的特点也与广东音乐不同。潮乐是一种纯民间音乐，尽管有着古老的传承，但提到自觉层面尚付阙如，而汉乐则是对中原古乐的一种潜意识的传承。素有"典雅派"之称的广东音乐不仅具有一种传承性和发展性的文化自觉，更具有其传承，特别是发展的主体。从其最初源流看，它是何氏家族不断改革而形成的。后经几代人的努力，使之独树一帜。仅以广东高胡音乐为例，就有以吕文成、刘天一、余其伟等为代表的三代音乐家传人，他们之间既一脉相承，有着无适无莫、恬然自得的自由境界，又各自以酒神的"沉

① 麦啸霞《广东戏剧史略》，《粤剧研究资料选》广东省戏剧研究室编 1983 年内部印刷，第 3 页。
② 余其伟《粤乐艺境》，花城出版社 1998 年版，第 10 页。
③ 余其伟《粤乐艺境》，花城出版社 1998 年版，第 10 页。

醉”与“日神”的梦幻独步乐林，故而赢得其应有的历史地位。其三，时空包容性。广东音乐之所以能冠以国乐闻名遐迩，还在于它融通六合的包容性。从精神层面看，广东音乐不仅体现了粤语地区的人那种包容万有的精神襟怀，而且音乐本身的那种乐境、艺境、心境融于一体的精神境界，使其自身具有一种难以抗拒的魅力。房龙在《宽容》一书中曾说明人类文明的发展是通过各种文明相互之间的宽容实现的。余其伟先生在他的《粤乐艺境》一书中谈到广东音乐的裂变原则与“库里肖夫效应”的互相印证，颇具新意。这种裂变原则的逻辑前提是“积极形式”上的“乐观包容”，窃以为，这种“乐观包容”可分为时空两个维面：一是时间维面的纵向包容，即对过往历史的音乐遗产的包容；二是空间维面的横向包容，即对本民族和外民族各种不同音乐形态的包容。从纵向包容的角度，广东音乐集南粤民间音乐之大成，既容纳了“史前文化”的元素，又使自身继往开来、薪火相传，这种相因相传的包容关系使之自成一体。从横向包容的角度，广东音乐容纳四海八面音乐文化之灵秀：宏观上讲，它接受了欧风美雨蓝色音乐文明的洗礼；中观上讲，它容纳了中原古乐、江南小调、湖南丝弦、昆曲、陕西秦腔等传统音乐的不同形态；微观上讲，它既同岭南其他乐种如汉乐和潮乐及少数民族音乐相互融合，又使自身的各种器乐相互配合，如以高胡为主奏器乐的“五架头”，就是这种融合的典范。正是从以上层面的相互包容，并在包容的基础上通过裂变而自成特色，才使广东音乐具有无限的魅力。

二、“不在场”的审美空间

按照极值原理，越是简单的东西，越是具有丰富的内容和想象的空间。广东音乐正是从简单线条和音响背后，给人们留下了一个广延的情感审美和自由想象的空间。从接受美学的视点看，音乐文本像文学文本一样，“我们只能想见文本中没有的东西；文本写出的一部分给我们知识，但只有没有写出的部分才给我们想见事物的机会；的确，没有未定的成分，没有文本中的空白，我们就不可能发挥想象。”[①]任何音乐文本都具有未定性，都不是决定性的或自足性的存在，而是一个多层面的、未完成的图式结构。它不是独立的、自为的，而是相对的、为我的。它的存在本身不能产生独立的意义，而意义的实现要靠读者通过阅读或欣赏对之具体化，即以读者或欣赏者的感觉、知觉和情感体验将作品中的空白处填充起来，使作品中的未定性得以确定，最终达至音乐作品的实现。

---

① 伊瑟尔《阅读过程的现象学研究》，载〔德〕H·R·姚斯、〔美〕R·C·霍拉勃著《接受美学与接受理论》，辽宁人民出版社 1987 年版，第 8 页。

音乐的线条和音响是作品的表现形式和创作者情感的写照，也是表演者和欣赏者再度创作的根据。这种艺术客体的形式是“在场”的，其形式背后的思想内容是“不在场”的。这个“不在场”的思想内容是未定的，需要表演者和欣赏者的再度创作去完成。即使是同一部音乐作品，由于音乐创作者的情感体验不同，其作品所产生的效果就不同，而且不同时期对同一作品的表演与欣赏的感觉也不同。这是因为，音乐和其他艺术不同，它不可能是概念的摹写，而是意志本身的摹写。（叔本华语）意志是内在的、心灵的、个体的，尤其是自由的。音乐美是一种自由美，而非附庸美。自由美是“为自身存在”的美，亦即纯粹形式的美。这种美因为绝不属于依照概念按它的目的而规定的对象，“而是自由的自身给人以愉快”，故最纯粹、最自由。附庸美是以一个目的的概念为前提，“这概念规定这物应该是什么便是它的完满性概念，因此仅是附庸美”①，按后现代主义观点，这种自由意志是一种瞬间生成的审美情绪，它不承认有一种高悬在表演者和欣赏者头上的永恒“在场”的审美本体，只承认表演者和欣赏者“不在场”的自由的想象；它不承认理性主义外在于人而又强于人的审美指向，只承认瞬间生成的情感碎片、边缘体验。广东音乐的美反映了人的自由意志，是一种自由美，它旋律亲切、朴实、随意，表现世俗的自由感情，瞬间生成的审美体验，人们欣赏之余，可以借助音响效果，获得一种音响之外的生命沉醉。像吕文成的《平湖秋月》，既有广东音乐的风格，又有江南音乐的韵致，乐曲以清新明快、悠扬华美的旋律，借助杭州西湖的胜景之一——平湖秋月的自然景观，寄托了人们向往美好生活、渴望太平的愿望和对大自然的热爱之情。从演奏者的角度，不同的演奏者对该乐曲的演奏意境是不同的。余其伟先生在他的《对现代音乐史两个问题的再认识》②一文中，对《平湖秋月》演奏的三种不同主体的演奏意境进行了富有创意的分析，指出业余爱好者之于专业演奏者不同，专业演奏者之于老艺人不同。业余爱好者所表现的更多是世俗情感碎片，悠哉游哉的达观逍遥。专业演奏者所表现的更多是西方技术层面的“浪漫”和“时尚”。老艺人所演奏的意境，即“能在抑扬顿挫的运弓走指里，表达了某种虚实相生的音乐；一种令人感慨系之的生命情绪；一种欲说还休的人生感悟”，这种意境也是余其伟先生所情有独钟的。不仅演奏者在演奏层面“一千个读者有一千个哈姆雷特”，就是在欣赏者的欣赏层面也是如此。如广为欣赏者所接受的《步步高》，其音乐表现很随意、很轻松，它以大起大落的旋律和递升递降的严整曲调，给不同的欣赏者以不同的感受。在年轻欣赏者那里，音乐是一首青春进行曲，给他带来的是充满青春气息的浪漫遐想；在中

① 康德《判断力批判》（上册），商务印书馆 1964 年版，第 16 节。

② 余其伟在纪念著名音乐家吕文成诞辰 105 周年学术研讨会上的发言。

年欣赏者那里，音乐可能给他在生命不能承受之重时，带来哪怕是一种暂时的超越或激发他以乐观的人生态度去面对悲剧的人生际遇；在老年欣赏者那里，音乐一方面唤起他对过去人生奋斗历程作一次精神逍遥游，另一方面，又可激发他“老骥伏枥，壮心不已”的不老情怀。

三、“相通”的历史归路

从发生学的角度，人类文明来自三大源头：希腊文明、希伯来文明、中国文明。这三大文明分别代表“知情意”或“真善美”三种不同的文化指归：希腊文明是“认知”文明，代表着求“真”；希伯来文明是“意志”文明，代表着求“善”；中国文明是“情感”文明，代表着求“美”。在后现代主义语境下，西方的两大文明所遇到的危机已日趋白热化，恰恰中国的“情感”文明与后现代主义有着共同的历史归路，使之在后现代主义思潮的冲击下能突显出它固有的张力。最能代表中国情感审美的广东音乐，更是以它自身的优势笑傲而立，这种具有审美意义的“情感”文明正是后现代主义的视野所期待的。

首先，后现代主义强调多元化、边缘化、碎片化，反对理性主义的一元化、中心化、实体化，而这些恰恰是广东音乐本身固有的理念。自古希腊苏格拉底至黑格尔以降，西方艺术哲学所关注的是一种高悬在人之上的“逻各斯”即宇宙本体。无论是亚里士多德、柏拉图的“模仿说”，还是黑格尔的“理念说”都烙有鲜明的宇宙本体论的印记。直至近代的席勒、斯宾塞提出“游戏说”，逐渐透露出生命哲学的影子。当尼采宣布“上帝死了”，并提出“从生命的观点去看艺术”时，便在艺术哲学领域完成了西方哲学由宇宙本体论向人类学本体论的转向，可以说后现代主义思潮滥觞于尼采的生命哲学。后现代主义最突出的特点是拆解一元与多元、彼岸与此岸、中心与边缘、同一与碎片、必然与偶然之间的二元对立的“铁障”，强调人生命的感性存在、直抒胸臆的自由表达。这些也正是广东音乐文化所含纳、所求取的。广东音乐文化理念有三重价值指向：首先是开放的多元主义。它能从不同的音乐艺术中去搭建相通的链接，并通过吸收不同艺术的营养而完善其自身，使自身在寻求相通中而体现不同的特色。其次是远离中心的边缘主义。边缘才具有创造力。广东音乐不像处于“中心”地位的音乐，由于其所具强势地位的优越性，往往得不到创新与发展。广东音乐生生不息的原创力，正是源自于它远离“中心”的边缘性。最后是重视生命的感性主义。广东音乐不是理念的“摹本”，而是感性生命的呈现，它所表现的是生命的原生性、随机性、偶然性、离散性，这些文化理念也正是后现代主义所倡导的。

其次，后现代主义艺术思潮主张艺术生活化、生活艺术化，反对艺术与生活、

艺术文本与作品、演员与观众之间的二元对立，这与广东音乐的创作理念是相通的。后现代主义的艺术哲学“颠覆”了传统艺术哲学笼罩在音乐创作上的理性主义的迷雾，挖除了悬隔在艺术与生活之间理性主义的“厚厚文化脂肪”，使音乐创作理念以艺术生活化、生活艺术化为鹄的。广东音乐的创作直面生活、直面人生、直面人的情感和情绪世界，它没有西方传统音乐创作的“宏大叙事”，只有中国南方式的、生活味浓的“精细节目”。它的每一首曲调，反映的不是某种理念的图式，而是生活本身的各种样态和情志。同时，在音乐文本与作品、观众与演员之间，广东音乐的创作更注重的是文本与观众，能使欣赏者通过欣赏音乐作品而直入文本，在文本中获得情感的审美体验。在文本中，演员特别是观众都以自己感性化的生活渗入了创作，作品通过这种创作，让人的感性生活同时也得到艺术升华。这种创作理念不正是后现代主义艺术所诉求的吗？

再次，后现代主义流行音乐的强势影响的负面性，使许多民族民间音乐患有“失语症”，而广东音乐仍能以一种特有的“文化身份”与流行音乐“对话”，以至自身变成了一种特有的流行音乐而广为流传。它不仅成为国内各音乐院校经典的演奏教材和各大民族音乐团体演奏曲目，而且在国际华人华侨居住地也深受欢迎，在国外音乐圣坛有着一席之地。广东音乐既有一般流行音乐所共同的特点，即像一般流行音乐一样，具有流传快、受众广、情感释放性强等特点。流行音乐被称为“音乐快餐”，但广东音乐则不是，相反，它的影响是持久深远的，这种持久深远性是由它本体形态上的雅俗相济决定的。从一定意义上讲，广东音乐融雅与俗或经典音乐与流行音乐于一体，有着一身而二兼焉的“文化身份”，正是这种“文化身份”，才使它与流行音乐既相通又不同。

最后，后现代主义强化环境意识，倡导绿色文明，反对工业文明对环境的破坏，这对改善人与环境的关系具有重要意义。广东音乐是一种环境音乐，有大量歌颂大自然，反映人与环境和谐的作品，如《平湖秋月》《彩云追月》《月圆曲》《流水行云》《孔雀开屏》《鸟投林》等，这些环境音乐与后现代主义所倡导的绿色文明也是一致的。

四、逾越低迷的文化策略

后现代主义尽管与广东音乐有诸多相通之处，但并不是说，它就不能构成对广东音乐的威胁。事实上，后现代主义极端的反理性主义一面，正在以排山倒海之势，冲击着近现代经典音乐和各民族的传统音乐文化，其中也包括广东音乐。正像后现代主义代表詹姆森自我表白的那样：每一首古典音乐都是独特的，并令人耳目一新，而所有的流行音乐（后现代音乐）都是雷同的，并似曾相识。即是

说，后现代主义艺术也有无个性的一面。这种无个性的艺术正在向许多发展中国家的传统艺术文化侵蚀和渗透，并逐渐使发展中国家有个性的传统艺术文化变得越来越没有个性。

广东音乐特有的“文化身份”，本来是可以在后现代主义思潮的冲击下实现“裂变”甚至“聚变”，但由于后现代主义艺术思潮的负面冲击力太大，特别是我们思想上没有引起足够的重视，使广东音乐仍处在低迷状态。具体表现为：其一，音乐自身主体缺位。广东音乐之所以曾经辉煌不断，是因为有几代薪火相传、各领风骚的音乐精英或领军人物。现在，这批精英大都乘鹤仙逝，纵是在世者，也都垂垂老矣。而有志献身于广东音乐的中青年音乐才俊者寡，无论是广东音乐的创作主体，抑或是表演主体和研究主体，均处缺位状态，致使广东音乐后继乏人，发展后劲不足。其二，音乐支持主体缺位。广东音乐的政治和社会影响与政治和社会组织对广东音乐的支持度形成显明的反差：一方面，前者影响如此之巨；另一方面，后者对前者又缺乏应有的支持。这种缺位表现在思想层面就是政府和社会组织对广东音乐的生存与发展缺乏应有的文化自觉，表现在行为层面就是没有建立起促进广东音乐传承与发展的良性循环机制，即既没有一个专门的研究机构，也没有专门政策，更没有专项资金支持。其三，原生态的音乐正在异质化。这种异质化正在循着三条路径漫延：一是媚俗化，即使自身完全世俗化；二是欧化或西化，用西方音乐的技术理性来取代广东音乐的人文关怀；三是功利化，把广东音乐变成了单纯谋利的工具。

面对西方后现代主义强势文化的影响，面对广东音乐目前的低迷与危机，我们如何因应和承担，才能上不负音乐先辈之峻伟，下不愧音乐后辈之绍接，从而使其逾越低迷，走出创新和发展的新路子。本人拟提出如下文化策略：

第一，必须把广东音乐的传承、创新与发展放在建设文化大省的战略角度来思考。广东省是经济大省和强省，但文化则滞于其后，这一不平衡的格局严重地影响了我省率先实现现代化的战略进程。音乐文化是文化的一个重要组成部分，是文化的内核。音乐文化建设是文化建设的重要标志，而广东音乐是广东文化建设的品牌，进一步打造好这个品牌，对于文化大省的建设具有重要意义。

第二，以全球化眼光、本土化行动为宗旨。全球化与本土化是相互矛盾的，以往我们在认识和处理这一矛盾时存在着一些盲区，即用全球经济一体化代替各民族文化多元化，认同文化霸权主义和普遍主义，甘愿成为文化殖民主义者的殖民，其结果：自身的文化身份被剥夺。我们承认，全球化对各民族文化的冲击与破坏的确带有不可避免性，但并不是说，我们找不到与全球化相通的地方，并形成与全球化负面影响相拒斥的抗体。以全球化眼光，从认知理性上寻求与全球化和后现代主义相通的地方，即从不同中求同，用“对话”代替“独白”。所谓

“对话”，就是使“己所不欲，勿施于人”“己立立人，己达达人”等基本精神得到体现。本土化行动就是要从实践理性上，制定自己民族化的行动纲领，以自身的文化特色置于多元化的世界文化体系之中。广东音乐只有着眼于全球，立足于本土，走创新和发展的道路，才能在全球化的背景下，使自己的文化身份得以彰显。

第三，建立广东音乐文化生态圈。要使广东音乐既适合全球化普遍主义的要求，又适合民族化特殊的需要，则必须建立自身的文化生态圈。文化生态圈根据传承与创新和发展的不同，可分原生态圈与再生态圈：原生态圈是传承与保护层面的；再生态圈是创新与发展层面的。原生态圈应是能够保持原汁原味的一种闭合结构的生态圈，它应该成为音乐的活化石受到应有的保护；再生态圈是一种耗散结构的生态圈，它应该得到创新与发展。广东音乐文化原生态圈形上精神层面的东西我们必须传承，形下器物层面的东西我们必须保护；广东音乐文化的再生态圈，有待我们通过创新和发展去建立。这种再生态圈的创新与发展，从音乐本体的层次上看，包括器乐、演技、文化、审美风格上的创新与发展；从音乐学科层次的建构上看，包括音乐研究、音乐创作、音乐表演、音乐教学的创新和发展。只有使这“两方八面”的创新与发展关系有机结合起来，才能形成广东音乐文化生态圈。

第四，走市场化与非市场化相结合的道路。要实现广东音乐文化的创新和发展，还必须在观念层面上处理好经济利益与精神利益、产业与文化的关系，在实践层面处理好市场操作与非市场操作的关系。在市场经济条件下，广东音乐面临着两难选择：即是以资本的本性为准则，抑或是以文化的本性为准则。如果纯粹依从资本的本性必会丧失文化的精神品味、个性与特色；如果单纯依从文化的本性，而不考虑音乐文化的资本利益，广东音乐就会因缺乏利益驱动而得不到创新与发展。正确的选择是：走以市场化、产业化为主的道路，在实现利润最大化的同时，兼而考虑音乐文化的精神价值，建立利益驱动与利益保障机制，是市场化道路的必然要求。广东音乐之所以一直未能逾越低迷，还有两个重要原因：一是与市场接轨不够，缺乏利益驱动的诱导机制和利益保障的法律机制。只有建立并完善这两种机制，广东音乐的创新与发展才能形成必要的张力。二是对广东音乐的文化精神彰显不够。广东音乐同一般严肃音乐一样，具有超功利的一面，有其自身的文化精神，这是市场所不能代替的。这就要求我们必须在超越市场的精神层面上建立一种包括荣誉、身份和地位的提升等内容的激励机制，使那些对广东音乐的创新和发展有突出贡献和无私精神的音乐工作者，享有应得的社会尊重与回报。

第五，音乐工作者本身必须“自律”。音乐工作者所从事的是创造美的事业，按照“以美储善”的美学理念，他们必须有一种自律精神。这种自律精神表现为

两个不同的境界：一是伦理境界，二是天地境界。前者是一种实践层面的德行境界，后者是一种心灵层面的诗化境界。这两种境界都是超越功利的，要真正使广东音乐得到传承、创新和发展，必须有一批具备这两种境界的音乐工作者。这两种境界的养成，不是一蹴而就的，而是一个长期实践的、文化心理的修为过程。这就需要有志于献身广东音乐的音乐工作者努力于这种修为。

后现代语境下采茶戏的生存和发展[①]

——以粤北采茶戏为例

一、遭遇后现代

20世纪90年代，中国的前卫艺术开始从现代形态向后现代形态艺术展开了“话语平移”。现代艺术赖以依持的文化根基是哲学理性主义，所关注的是审美理念和审美形式问题。后现代艺术赖以依持的文化根基是反理性主义、反本质主义、反中心主义，所关注的是审美感觉和文化心理。如果说现代艺术强调的是艺术与理性的结盟，那么后现代艺术则强调的是艺术与感性的“联姻”。

无疑，后现代的前卫艺术对现代艺术是一种解构，这种解构具有双重意义：一是它标识着多元主义艺术话语在全球境遇下都能获得自身的“文化身份”。由于后现代艺术不分主流与支流、中心与边缘、主导与从属，从而使各民族、各地区的传统艺术能在全球化境遇下平等对话与交流，都能越出某一艺术话语霸权而争得自己的一席之位。二是后现代艺术从感性层面，有力地解构了被传统理性主义“肥厚脂肪”所裹挟的现代艺术，使艺术更能走向人们感性心理的澄明之境，或用现象学的话说就是“回到事情本身”。但后现代主义艺术在反对理性主义艺术时却走向了另一个极端，正像后现代主义代表詹姆森自我表白的那样：每一首古典音乐（现代音乐）都是独特的，并令人耳目一新，而所有的流行音乐（后现代音乐）都是雷同的，并似曾相识。即是说后现代主义艺术只是用一种无个性的感性主义话语权，去取得霸权地位，特别是以美国为代表的大众消费文化，正在侵蚀和渗透许多发展中国家的传统文化。目前它们的影视节目大约占据世界市场的三分之一，尤其是美国的流行音乐以强势地位，几乎垄断着世界音乐文化市场。

在这种新型殖民文化入侵下，一些国家和地区作为民族标志的艺术文化符

---

① 原载《广东教育学院学报》2005年第2期。

号正在被涂抹，民族的艺术文化身份认同尚处失语状态，我国的民族艺术文化（包括传统戏剧艺术）也同样遭此厄运。对此，我国著名的琵琶大师刘德海在一次民族音乐会的开场白中，无不忧虑地对台下观众说："我们的先人们此刻在落泪，因为他们留给我们的珍贵遗产正在面临着毁坏的命运"。

采茶戏在后现代语境下的命运又当如何呢？通过笔者对粤北采茶戏的考察，总体上固然感到乐观，但也不免有几分忧思。乐观的是，采茶戏能像草根一般顽强地存活下来，有些地方还显得很"茂盛"；忧思的是，后现代主义艺术思潮和市场经济的负面影响毕竟太大，使采茶戏生存的局面日显尴尬，发展的悖论愈见突出。笔者从关注采茶戏的命运出发，拟对其生存之因和发展悖论略述管见。

二、揭开粤北采茶戏生存的"摩耶之幕"

采茶戏之所以能像草根一般顽强地生存下来，并在后现代语境下保持着生命的张力，既与历史、政治和经济条件有关，也与它的审美特质有关。特别是后者，在后现代语境中可以找到一种相通的美学接受模式。笔者以粤北采茶戏为例，试图揭开采茶戏生存和发展的"摩耶之幕"。

（一）历史之幕

粤北采茶戏旧称唱花灯、唱花鼓、采茶戏、大茶或三脚班，是源于广东北部山区节庆灯彩歌舞的地方民间小戏。以韶关市为中心，主要流行在粤北的南雄、始兴、曲江、仁化、乐昌、乳源、新丰、连平、和平、龙川，河源的佛冈、清远、英德、连县、连南、连山等县。原有南雄灯子、韶南大茶、连阳调子等三种流派，1950 年后逐渐交融汇合，1959 年统一称为粤北采茶戏。

粤北采茶戏形成和发展的历史已有两百多年，据清乾隆年间李调元《南越笔记》载："粤俗岁之正元，饰儿童为采女，为队十二人，人持篮，篮中燃一宝灯，以绛纱，以缠为大圈缘之，踏歌，歌十二月采茶。"清朝乾、嘉年间，粤北和粤东北流行唱采茶，府县志书及文人著作多有"唱采茶歌""歌十二月采茶""采茶歌尤妙丽"等一类记述。农村艺人组织调子班、灯班、大茶班，划地作场，由一男一女或一男二女登场表演，边唱民间小调边持扇子或彩巾起舞，俗称唱花灯、唱花鼓。后来艺人运用花灯歌舞的曲调去演唱劳动生产、爱情婚姻的故事，如《装雕》《夫妻采茶》等。在表演上形成以扇花、矮步、吊马为主要特征的程式动作，这时人们称之为"三脚班""采茶戏"。根据调查，清朝已有连县的何家子弟堂调子班、南雄县的里溪灯班、曲江县的老乐群英、乐群英大茶班。清末民初，粤北地区的采茶戏逐渐由农村走向省内、外的市镇演出。本省和外省的一些剧种也常来这些山区县

份演出，通过与江西、湖南一些剧种的交流，采茶戏的音乐和表演得到丰富，在原来的二小戏、三小戏的基础上，陆续编演了《壶瓶记》《九莲宝灯》《八宝山》等人物情节比较复杂的古装戏。后来调查挖掘出的流行剧目有150多个，如《打柴头割鲁基》《磨豆腐》《双双配》《卖杂货》《打狗劝夫》《阿三看姐》等，还有少量的神话戏和公案戏。粤北采茶戏最兴旺时有专业戏班30多个、职业艺人200多人，其中刘吉增、沈松、潘金凤、刘荣华、钟南石、唐任喜、谢启池等享有声誉。1943年后。由于战乱动荡，粤北采茶戏渐趋衰落。1949年后，由于党和政府的重视，于1957年组建粤北民间艺术团，1959年改名粤北采茶剧团。与此同时，曲江、翁源、南雄、连县等县也建立专业采茶剧团。这些采茶剧团收集整理粤北采茶戏的传统艺术，共得传统剧目200多个，音乐曲调200多首，同时举办演员培训班，进行传统艺术的研究革新工作。50～60年代，粤北采茶戏的演出剧目相当丰富，其中一部分是经过整理改编、具有剧种特色的传统剧目，如《补皮鞋》《装画眉》《王三打鸟》《哨妹子》《钓蛤》《借亲配》等。另一部分是为了扩展剧种的艺术表现力而移植改编的剧目，如《牛郎织女》《刘三姐》《红叶题诗》等。还有一部分是反映现实生活的现代戏，如《刘介梅》《玛瑙山》《血榜恨》等。采茶剧团通过多方面的艺术实践，对传统艺术进行了认真的继承革新，广泛借鉴其他戏曲剧种和话剧的长处，粤北采茶戏艺术获得了全面的提高。罗发斌、何瑶珠、何胜祥、谢福生等人成为这个时期深受观众欢迎的演员。1966年，粤北采茶戏因为“文化大革命”而停止演出活动，直到1976年之后，才开始正常的演出、研究和创新活动。

20世纪80年代后，通过创作、改编、整理而演出的一批剧目，如《女儿上大学》《称心花》《阿三戏公爷》《人生路》《青峰山传奇》等，既受到广大观众的欢迎，又在广东省的多项评奖中屡屡获奖。舞台上也涌现出吴燕城、陈联凤、蓝兴朗等一批优秀中青年演员。

（二）审美之幕

进入20世纪90年代后，在后现代艺术思潮的冲击下，粤北采茶戏之所以仍然能顽强的生存，其原因在于：

第一，在审美的价值归趋上，有与后现代艺术相融合或相链接的一面。其一，后现代主义主张多元化、多样化，这就使采茶戏艺术能以平等的身份与其他艺术形式并肩而立；其二，后现代主义强调解构传统理性，否认权威和中心，重视人们感性生活，关注边缘性、偶然性，这也与采茶戏艺术的特点相融。其三，同后现代艺术一样，采茶戏不是论理的玄思，而是作为客家文化和客家人感性生活的艺术。其艺术形式同一些大剧种相比少了一些纯艺术的象牙塔式的色彩，更多地体现了客家人的娱乐性和平民意味。也不像电影电视那样需要一种严格的现

代技术，而是以小剧场或“自由剧场”的形式使演员与观众形成一个直接对话的整体，从而极大地增强了艺术感染力，仿佛观众自己就在剧情中、演员也在观众中。正像波兰戏剧理论家、革新家耶日·格洛托夫斯基所言：“戏剧要想显示自己的独特价值，就应该尽量避免玩弄技巧，因为在使用技巧和利用现代技术成果方面，戏剧无论如何也无法与电影、电视匹敌，戏剧的优势就在于演员和观众能够进行直接的交流，而这一点，电影和电视是无法比拟的。所以，戏剧应该把注意了力集中于演员与观众身上”。①

第二，在审美的形式和内容上，采茶戏所关注的不是西方传统理性主义艺术的“宏大叙事”，而是与后现代主义一致的“精细节目”。根据笔者在粤北地区的几个县市进行田野考察时所欣赏到的粤北采茶戏，如《人生路》《青峰山传奇》《新风赞》《青山水东流》《玛瑙山》《刘三姐》《晒茶》等曲目，使我意外地感受到其美的韵致：其一，在审美形式上，它的表演艺术，生、旦、丑三行具有各自的功架、程式和身段，还逐渐形成净行，并从其他大戏剧种吸收了水袖功和把子功等。唱腔音乐则更多汇纳本地的山歌小调、民间说唱和民俗音乐，形成采茶调、灯调、小调三大类。采茶调又因定弦不同而区分北、南两路；唱腔结构基本是曲牌连缀，后来又采用板式变化的方法相结合。其二，在审美内容上，它不是从审美理念出发，而是从审美的感性生活出发去反映客家人内心生活的情状，去抒发客家人对美好生活和事物追求的情怀，去感受客家人对命运叩问的情理。它体现了“哀而不伤，乐而不淫”的传统，体现了一种悠闲自如，怡然自得的审美情趣。其审美内容集中包含着知、情、意或真、善、美三个方面。首先采茶戏反映了客家人求真的精神。这种“真”，既包括真实（对事），又包括真诚（对人）。客家人做事很认真，做人很真诚。其次，客家人具有求善的意志。这种意志不仅包含忍让、宽容、同情，而且包含勤劳、勇敢、自强不息、刚健有为。客家采茶戏以艺术的形式表达了这种意志。最后，采茶戏也反映了客家人求美的情感和境界。② 这种情感和境界，宛如蓝天海洋，高阔而洁雅。

第三，在审美层次上，采茶戏表现了不同审美需求的分流和期待视野的满足。可用我国著名哲学家和美学家李泽厚对审美“三层次说”来表达，即“悦耳悦目”“悦心悦意”“悦志悦神”。“悦耳悦目”是感性的审美，只是满足人的耳目之乐，属第一层次；“悦心悦意”是心理的审美，即走向人的心灵之乐，属第二层次；“悦志悦神”是形上审美，属最高层次。“是在道德的基础上达到某种超道德的人

① 赵宪章《二十世纪外国美学文艺学名著精义》，江苏文艺出版社 1995 年版，第 836 页。

② 李泽厚《美学三书》，天津社会科学出版社 2003 年版，第 497 页。

生感性境界”。[①] 现代采茶戏经过不断地改革和创新，已在逐渐满足不同层次人们的需要，实现着雅俗共赏的美学追求。

（三）政治经济之幕

在市场经济条件下，采茶戏由于受商品原则的支配，未免有向非艺术发展的趋势。但市场经济条件同时也给采茶戏生存和发展提供了一种外在契机，使它得以通过与市场经济接轨而走向复兴与繁荣。而通过产业化的道路同旅游经济结合起来，就是一条复兴和繁荣采茶戏之路。从政治条件来看，各级党组织和政府对采茶戏给予了鼎力支持。通过笔者到韶关、曲江、南雄、仁化、翁源等地进行采茶戏实地考察，了解到，这些地方党组织和政府把发展采茶戏当作当地文化建设和发展社会主义精神文明大事来抓，并投入了大量的人力物力和财力，创造了采茶戏生存与发展的良好的政治生态环境。

三、如何面对采茶戏的发展悖论

采茶戏尽管生存下来了，但在后现代语境和市场大潮的冲击下，其发展的问题与悖论仍然存在，需要我们去直接面对和正确处理。

第一个悖论是前卫和后卫的悖论。前卫艺术是后现代艺术；后卫艺术是近现代艺术。这两种艺术各有自己的长处，亦有自己的不足。如果固执一隅，其生存之悖论必难解决。正像著名作曲家曹光平教授所说：“任何一个成熟的作品都是历史的婴儿，不论它‘前卫’的——带有明显探索精神的，‘后卫’的——带有明显传统印记的，‘中卫’的——明显带有折中倾向的”。[②] 采茶戏严格意义上属于后卫艺术，要发展采茶戏，必须要解决好它与后现代前卫艺术这一悖论。现在，后现代前卫艺术由于借助媒体技术，对采茶戏艺术产生着巨大的冲击，特别是年轻人对后现代音乐尤其是对流行音乐趋之若鹜。而采茶戏的演出市场大多局限于中老年的消费，这无疑是一件很尴尬的事情。解决的策略，必须持中卫立场，取折中态度，纳二者之长，剔二者之短。

第二个悖论是超越性与实用性悖论。所谓超越性，即属精神性或思想性。正如西方马克思主义者马尔库塞所说：“艺术即超越的东西意味着：它有别于和游移于我们可能关照的‘日常’现实”。[③] 所谓“日常”现实，就是一种在人们的日

① 李泽厚《美学三书》，天津社会科学出版社 2003 年版，第 497 页。
② 曹光平《前卫·中卫·后卫》，科学技术文献出版社 2001 年版，第 136 页。
③ 〔美〕赫伯特·马尔库塞《审美之维》，李小兵译广西师范大学出版社 2001 年版，第 187 页。

常生活过程中加以消费的使用价值，它是以经济原则或商品原则为鹄的。而艺术的效用应是一种超越性的效用，这种效用是为了那些不进入人们的标准行为也不真正地改变这种行为的灵魂或思想而存在的。但在市场经济条件下，采茶戏艺术不可能完全是超越性的，它必须要有自身实用的目的。否则采茶戏的创作和演艺人员就会失去利益的驱动，而影响其积极性。随着艺术文化的产业化，采茶戏也面临着在超越性与实用性之间进行两难选择。正是这种两难，才进一步造成了采茶戏的尴尬局面。这种选择必须是张力性的，既要在同时性上保持张力，又要在历时性上保持张力。只有跳出传统的“熊掌和鱼不可兼得”的思维范式，才能把采茶戏推向一个新的发展水平。所谓同时性张力，就是要在空间上强调其超越性的同时，注意兼顾其功利性，或相反；所谓历时性张力，就是要在不同时期有所侧重。

第三个悖论是继承与创新的悖论。继承和创新是一个常谈常新的问题，也是艺术创作中一个十分恼人的问题。人们往往把这两者对立起来，特别是在认识上有这样一个误区：要谈继承就拒绝创新，要谈创新就拒绝原汁原味地保存。笔者以为，创新并不意味着改变传统艺术的原汁原味，而是要创造性地保持其原汁原味。因为只有原汁原味的东西才更有特色、个性和民族性。因此，采茶戏在创作与表演上的创新和发展，只有立足原汁原味，才不至于在后现代主义的一片喧嚷声中寂然无声。

广东汉乐的文化品位[①]

——在全国第二届广东汉乐研讨会上的发言

有谱可查的广东汉乐遗存至少有600余首。欣赏这些古朴典雅的名曲，不仅可以引发我们的幽幽思情，而且能使我们感受其厚重的文化品位。这一品位可归结为“四态”与“四和”。所谓“四态”即原生态、原性态、原心态、原情态；所谓“四和”即神和、物和、人和、己和。

“四态”反映得是广东汉乐的生存样态。首先，广东汉乐是原生态的音乐，如果从北宋南迁算起，广东汉乐传至梅州落户大埔的历史亦有700多年。700多年来，尽管世事如烟，但原汁原味的汉乐神韵没有发生什么变化。这种神韵既旷达悠远又触之可感，既大俗也大雅。这种神韵由于反映了中国传统文化根深蒂固的大美精神，故而不论社会历史是发生历时态变化抑或同时态变革，都不会使这种精神产生移易。

其次，广东汉乐是原性态的音乐。按儒家思想，人性可以分为人的本性与习性。前者属自然之性，即食色之性；后者属社会之性，即文化养成之性。食色之性是饮食男女的一种宇宙能量，这种宇宙能量是盲目冲动的，只有文化养成之性使它得到合理释放。汉乐作为一种原性态的儒家音乐，它包含着丰富的人性内容：既包含了人的原始本性，又包含着提升这一本性的文化习性。它是把人的原始本性与文化习性这两种形态融为一体的音乐。

复次，广东汉乐是原情态的音乐。所谓情态，从外在指向而言，即指人的亲情、友情、爱情；从内在指向而言，即指人的激情、热情、性情。这六种情感，在没有一种文化引导时，它们的存在是自在的。当有了一定文化引导，这种自在的存在方式就变成自为的。文化的引导可以从正反两方面发生作用。正面的作用可以把人的情感引向健康和谐，负面的作用可以把人的情感引向变态或病态。广东汉乐作为一种音乐文化，它有着丰富而健康的情感内涵。它是因情而生，应情

---

① 原载《汉乐研究》，2006年第18期。

而发，这种情感是自内而外的。从内而言，它是汉乐人内在情感的溢出，是激情、热情、性情的养成与抒发形式。从外而言，它是建立人与人亲情、爱情、友情的情感寄托形式，如《送歌》表达了对亲人的怀念之情，《担水歌》歌颂了青年男女的恋爱与夫妻之情，《有缘千里》是着意抒发缘分友情的。可以说，广东汉乐是一种人情味很浓的音乐。

最后，广东汉乐是一种原心态的音乐。作为原心态音乐，它是原生态、原性态、原情态文化品位的凝结与升华，其核心突出一个“静”字。从音乐客体的角度，广东汉乐作为一种演奏和欣赏的对象，它本身是求静的，具有静态美。从音乐主体的角度，演奏者和欣赏者通过演奏和欣赏，可以从这一静态美中获得超然的审美享受。特别在物欲横流的当代，如果能经常欣赏一下典雅古朴的《翡翠登潭》《出水莲》《寒鸦戏水》等曲目，多少可以获得一点心灵皈依感。

“四和”反映的是广东汉乐文化的精神境界。

首先是“神和”。“神和”是汉乐追求的最高境界，这里的“神”不是西方式的上帝，也不是某种神秘超然的精神本体，而是人当下的“天道天命”或古人所说的“元神”。这一元神是连接或贯通生命之形上与形下、灵魂与肉体的根本。好的音乐乃是天籁，就是能使人的元神得以巩固与加强的音乐，广东汉乐就是这种音乐。当我们静心欣赏注入《平山乐》《杜宇魂》等乐曲时，就会感到拥有元神并与它融为一体，甚至达到物我两忘之化境。相形之下，时下有些流行音乐，总是把我们的元神扰的不得安宁。

其次是物和。所谓物和，即指自然之和。这是广东汉乐的至高境界。好的音乐是地籁，属地籁的音乐，总是能使音乐同自然规律保持和谐，能通过音乐使自然人化，人自然化。这种物和表现在和弦的技术层面上，即“拉”“弹”“吹”“击”四种乐器高低重轻音要搭配恰当。表现在人与自然的感应关系上，汉乐人要借助音乐来歌颂大自然恩赐的感激之情。这样的曲目很多，如《迎春歌》《百家春》《小桃红传》《蕉窗夜雨》《柳摇金》等。

复次是人和。人和，即人际关系的和谐，是儒家文化精神的内核。儒家讲“仁者爱人”“和为贵”“中庸”“孝悌”等德目，其核心就是人和。汉乐文化继承了儒家的人和精神，一是在演奏上强调演奏者之间的相互默契，做到不同而和，二是在艺术表达的社会效果上，使人们通过欣赏音乐，不仅获得音乐美的沉醉，更能培养和合精神的道德品质。这种和合精神表现在实践层面，如汉乐学者范永干先生所说：汉乐人不仅铭记“和为贵”之古训，还深悉“鼓要抬着打”的道理。每逢乐友或其他好友、亲友迁居、婚庆、生日、丧礼等大事，汉乐人往往都要手执弦琴前去祝贺或慰问，适合不同场合的各种风格的音乐，就是最好的礼品、纪念品。

最后是己和。己和是以上“三和”的主体承担者，既是出发点，也是归结点。它反映的是己我关系，儒家是非常重视己我关系的，认为，人只有处理好己我关系，才能处理好人与人关系。其处理途径是“克己”“吾日三省吾身”“己立”“己达”“己所不欲，勿施于人”等。以此来达到“仁者爱人”“立人”“达人”“复礼”之目的。广东汉乐作为儒家雅乐，以传承儒家己和精神为己任、以修身养性为目的，重视己我关系的调节，强调己我关系的和谐。只要能进入汉乐带给我们的音乐世界，并细细品味它，我们浮躁的心性就会得以静养，为物所驭的自我就会找到精神的栖地。也就是说，汉乐可以使我们在自我灵肉的世界达到一种天人合一的境界。

承续汉乐香火　举托汉乐精神[①]

——在全国第二届广东汉乐研讨会上的发言

汉乐是一炷香火，如果从魏晋南北朝算起，它传承至今已有1600年，即便从南宋算起，也有700多年的历史。为什么它在经历了千百年蹉跎岁月后仍火种犹存、馨香不绝？笔者以为，因为它是客家人生活的文化符号、乡音乡情、精神象征。我很赞成杨应彬先生用“金凤凰”来形容汉乐，汉乐就是不朽的“凤凰涅槃”。

然而，这只“金凤凰”在现代文明的冲击下、在市场化的今天，却正在遭遇难以掩饰的“尴尬”：这就是“香火”难续，“精神”难举。

面对这两难的“尴尬”，我们应该支出什么招数，拿出什么策略，才能在摆脱这种尴尬的“博弈”中获取胜算，做到上不负先辈，下不愧后世。

有如著名民族音乐学家冯光钰先生所言：广东汉乐的创新和发展有“天时、地利、人和”的有利条件。依鄙之见，这“天时”就是外源性和内源性条件。从外源性而言，一是全球经济一体化和文化多元化发展，特别是文化多元化，为广东汉乐的发展提供了独立而又广袤的空间，可以使之成为多元中之“一元”；二是联合国教科文组织于2003年正式通过把非物质文化遗产作为保护对象的条例，这是保护和发展汉乐的外部动因。从内源性而言，一是党和国家十分重视文化建设，并且把它作为社会主义重要特征的表现；二是“申遗”的成功，即汉乐已被正式批准为并入国家级“非物质文化遗产代表作名录”，这为汉乐的发展提供了直接动因。这“地利”是指汉乐具有良好的地缘条件，即历史传承、特殊的地域空间（凡有客家人的地方就有汉乐）和“文化空间”如私伙局和演出场所等外部影响即“墙外香”等。这“人和”是指上下同心的“和合”环境。这一环境由三个要素构成：一是包括省、市、县的上级部门越来越重视，包括资金、政策、立法以及授予荣誉（如大埔被省政府授予“广东汉乐之乡”）；二是社会力量的支持，特别是实业界的支持，否则，就会陷入“巧妇难为无米之炊”的境地；三是汉乐人孜孜以求为

① 原载《汉乐研究》，2007年第19期。

汉乐艺术献身的精神。缺乏以上任何一个要素，创新和发展汉乐只能是空泛之论。

问题是：我们要承续的汉乐香火到底是什么？它代表一种什么精神？

我很认同罗概祥先生的看法，汉乐的香火应该是汉乐中所体现的“中国韵”和“中国魂”。对于这“韵”、这“魂”，我在第一届汉乐研讨会上，曾从文化学的角度做过探讨，我把它的这一文化品位概括为“四态”与“四和”。（见《汉乐研究》第18期）如果进一步从哲学的角度，我则认为，这“韵”、这“魂”所表达的是一种哲学精神，这种哲学精神我把它概括为五个字：真、善、美、贵、全。

哲学上讲两种“真”：一是事实意义上的“真”，二是艺术意义上的“真”。从诗化哲学上讲，艺术的“真”比事实的“真”更有“真实性”。正因为如此，海德格尔才说，艺术或诗的真理是真正的真理，所以他才期待“诗意地栖居在大地上”。显然，海德格尔是反狭义上的科学之真，而提举艺术之真的。因为在他看来，现代文明的危机就是由那种狭义上的科学之真带来的，汉乐反映的是这种艺术之真。欣赏汉乐，可以让我们真正生活在一种艺术的真实中，在汉乐的真实世界中，一切都很“纯粹化”，人的心灵可以在这一“纯粹化”中得到圣礼般的洗礼。

我这里所说的“善”不是只对人而言的“小善”，而是针对所有生命的“大善”或老子所说的“上善”。“上善若水”，利于万物，就是这个意思。汉乐中是否包含“大善”即对自然生命的尊重，对万物谐趣的歌颂，对自然造化的感恩的意蕴呢？有的，如在《翠子登潭》《迎春歌》《焦窗夜雨》《柳摇金》《寒鸦戏水》《红山茶》等曲目中就能感受到。至于表达人与人之间的“人和”儒家伦理精神，也是很突出的。一是在演奏上强调演奏者之间的相互默契，做到和而不同；二是在音乐传达的社会效果上，使人们通过欣赏音乐，不仅获得美的沉醉，而且寓教于乐，使人们培养和合精神的道德品性。正如范永干先生所言：汉乐人不仅铭记“和为贵”之古训，还深悉“鼓要抬着打的道理”。

按照西方经典美学，美分为优美和壮美（崇高）。就一般意义而言，西方音乐重壮美，中国音乐重优美。就中国而言，北方音乐壮美的成分多于优美，南方则优美多于壮美。从总体角度似乎无可非议，但我认为，同是岭南音乐的汉乐则又不同于广东音乐和潮乐。汉乐比其他乐种有更多的壮美的因素。如同样演奏传统古筝曲《出水莲》，用汉乐古筝演奏就多一些悲壮的成分，而用潮筝演奏就要轻快一些，优美的成分就要多一些。这是由客家人所经历的坎坷不同而决定的。这是我在欣赏饶宁新先生使用潮汉两种不同古筝演奏时所得出的美学结论。所以我认为，汉乐既有它的静态美或优美，这是由整个岭南自然和文化环境决定的。同时汉乐也有很浓郁的动态美，这是与它中原文化的始源性谱系和大迁徙中悲壮的历史灾变决定的。

贵，本义是指贵气、典雅、高贵，其内涵由于不能为真善美所蕴含，因而把它抽离出来专作分析。“贵”有传统理解和现代理解之别，我这里讲的“贵”是现代意义的。因为传统的“贵”只有到传统雅文化或士文化中去寻找；现代意义的“贵”不是“贵”不可攀的、仅供极少数人所享有的，而是会被越来越多的人共同享有。其走向不是绝对的“贵”，也不是“贵”世俗化，而是在大雅和大俗之间，在超越和入世之间。正像一个人有神性但不是神一样，广东汉乐就是这种有贵气和贵性但不等于“贵”本身的音乐。它既大雅也大俗；既阳春白雪，又下里巴人；既生活艺术化，也艺术生活化。就它“源”自宫廷音乐而言是雅，就它“流向”民间而言是俗；就它的精神皈依而言是雅，就它的世俗情怀而言是俗。所以，汉乐是雅中有俗，俗中见雅。

“全”表达的是一种宇宙精神。这是融真、善、美、贵于一体的“大全”精神，用哲学家张世英先生的话就是“万物一体”的精神。这种精神首先是一种生生不息的宇宙进化精神，其次是一种天地神人的和合精神。这两种精神在中国古代神话就表现为“后羿射日”和“女娲补天”。用这种精神来观照汉乐时，就会发现汉乐精神内蕴着这两种精神，如表现生生不息精神的音乐有《出水莲》《红山茶》《迎春歌》《将军令》《翡翠登潭》等，而表现和合精神的有《平山乐》《琵琶词》《百家春》《蕉窗夜雨》《柳摇金》《黄鹂词》等。

要创新和发展广东汉乐，提举汉乐精神，必须找到一种对位的文化策略。根据联合国教科文组织的定义精神，相对汉乐而言，我所理解的“保护”策略用五个字来概括：（抢）“救”、（图）“存”、（呵）“护”、（融）“创”、（复）“兴”。

第一是抢救。汉乐同其他非物质文化遗产一样，正面临着像田青先生所说的那样：“我们正在丢掉的是那些有祖母爱意的东西。照此下去，我们将面对一个完全没有真正中国人味道的世界。”田青比喻说，非物质文化就像一张薄纸，社会的发展就像一列高速飞驰的列车，这张薄纸飘在窗外，只要一把抓不住，它就会“唰”的一声飞得无影无踪，再也无处可寻。中国民间文艺家协会主席冯骥才说：“民间文化的传承人每分钟都在逝去，民间文化每一分钟都在消亡。”针对汉乐而言，当下要急于抢救的是一批老艺人和原生态的汉乐曲谱。因为汉乐老艺人正在走向衰老、死亡，再不抢救，汉乐这炷香火就会断掉。据悉现在汉乐的演奏者大都是50岁以上的老艺人。我认为这些人都是国宝，必须要得到重点抢救，同时对正在濒临失传的汉乐古籍要得到全面的搜集和整理。可喜的是，汉乐人已抢救、整理和出版了一批汉乐经典曲目，如先后出版的两本《广东汉乐300首》。但这项工作远没有做完，有待进一步努力。但这里要注意的是：不仅要讲经济效益，更要讲历史文化效益。否则，“申遗”就变成单纯“申益”。

第二是保存。所谓“保存”，重点在“存”，实际针对的应是那些在现实中已濒

临灭亡又无法继续传承的某些汉乐古籍。它的做法应该是调动必要的科技手段，尽可能把那些残存的活动内容全景式地采制下来，归类存档，最终是要为后人留下一份可资记忆的资料。这部分传统，从内容来看，从被记录保存的那一刻起，就同自己赖以存活的生命机制以及相关的生态环境相脱离，由动态转为静态，从而结束了生命流程。用民俗学家贺学君的话说："一个民俗事项，如果没有继续发展的可能性，那么它的消亡也是时代和历史的必然，并不需要感到可惜和悲伤。"当然对此还是需要用科学手段作为资料加以保存和保留的。

第三是保护。"保护"从根本上说，是针对汉乐生命系统生态整体的保养与呵护。它以"养"为目标，着眼于汉乐的生命活态，意在推动汉乐的延续与发展。"保护"的本质在于维护和强化其内在生命，增进其自身"可持续发展"的能力。正因为如此，联合国将是否有持续发展的可能性，列为世界非物质文化遗产申请保护的重要条件。联合国教科文组织在《保护非物质文化遗产公约》中明确指出：所谓"保护"，就是"指采取措施，确保非物质文化遗产的生命力，包括这种遗产各个方面的确认、立档、研究、保存、保护、宣传、弘扬、承传（主要通过正规和非正规教育）和振兴"。这里不仅揭示了非物质文化遗产保护的根本目标——"生命力"，确定了保护的具体内容，而且特别强调要"确保"其实现，这既是当今人类非物质文化遗产有效的固本求生之道，也是汉乐的固本求生之道。汉乐的保护，当下最主要的是在承传即教育这一环节。因为已有的汉乐人年龄大都老迈，如果再不培养，这炷香火就会断掉。大埔县委、县政府和汉乐会已敏感地看到了这一点，他们从去年暑期开始，以非正规教育的形式，义务培养汉乐人才。在正式教育环节上，已通过日新学校在作试点。我认为只有建立以正规教育为主，以非正规教育为辅的汉乐教育体制，才能真正保护好汉乐的生命力，使之得到可持续发展。

第四是融创。融创就是在融合的基础上的创造，广东汉乐的生命力是在融创中得以实现的。这里的"融"之内涵有三：一是古今之"融"，即用今天的技术手段表达古典的精神内容如汉乐的"韵"和"魂"；二是地域之"融"，即借鉴和吸收国内和省内不同地域的音乐风格进行创作、演奏和研究；三是中外之"融"，即利用国际化的音乐元素打造一批汉乐精品，就像有的专家所倡导的使那样，汉乐走向交响化。从"创"的层面，我强调两点：一是创作，二是研究。汉乐从创作的角度明显不如粤乐。汉乐只是在吃古人的老本，很少有现代经典。我们只是维持在传承，而没有创新，这主要缺乏具有科班身份的人或经过科班训练的人去创作，不像广东音乐有一批这样的创作队伍。如果长此以往，汉乐就会失其生命力，就没有可持续发展的空间，所以培养一批创作队伍乃当务之急。从研究的角度，可喜的是汉乐有一批研究队伍，出了一批研究成果。《汉乐研究》作为汉乐研

究的专业刊物，是一个主要的研究阵地，从1989年创刊以来至今已出了18期。这是在地方音乐研究中是少有的，但问题是：《汉乐研究》作为研究刊物，缺乏的是理论底气。刊物内容和刊物名称缺乏自洽性，也就是说，刊物的内容真正称得上是研究的文章并不多。当然，这并不是一种苛求，因为毕竟学院派的力量介入很少，这就缺乏一种导向力和提升力。不过，在缺乏社会相应支持度的情况下，杂志能够坚持下来并越办越好已是相当不易。对此，我再次呼吁，（因我在第一届汉乐研讨会上呼吁过）把汉乐作为一个大的科研课题向国家和省一级申报，这样就可以组织一批民间和学院相结合的研究力量进行有系统的、有目的的、有效的研究，以至把这一乐种提升到一种“理论体系”的高度。在此基础上，出版一批包举性强、理论含量大的“广东汉乐研究丛书”。

最后是复兴。复兴并不是回到原本状态，而是一种超越性的再现。用哲学术语讲就是在更高基础上复归，这种复归是“返本开新”。汉乐之“本”，即韵、魂、神的东西不能丢，“返本”就是要保住这个“本”。“开新”就是要重新发现和发明老祖宗的东西，就是要创造新传统意义的新作品，在新作品中要融合不同的风格、使用不同的表现手段和音乐元素。汉乐在“返本”和“开新”之间，其主要矛盾是如何在“开新”中“返本”，因为现在主要缺乏的不是“返本”本身，而是“开新”中的“返本”。汉乐如果单纯的追求“返本”，其“本”是保不住的，即便是“本”，也只是假“本”或死“本”。只有在“开新”中才能“返”入“真本”或“活本”。“开新”从某种意义上讲就是一种“发现”和“发明”，就是对老祖宗的重新解读。这种解读不是“我注六经”，而是“六经注我”。“开新”的基础是“本”，离开这个“本”去“开新”，这种“新”是空的、是虚的，它可以“风光”一时，但难久远。时下有不少作曲家和表演家，在对待传统音乐上，本义是想创新，但由于他们仅仅看到的是音乐的票房价值，其结果使传统典雅而严肃的艺术蜕变成俗不可耐的、只能吸引人眼球的低级娱乐。这是汉乐复兴之大忌。真正的汉乐复兴必须是在返本中开新，在开新中返本。否则，死路一条。

古琴与书法[①]

——写在陈初生教授书法新著《陈初生书法集》出版之际

当德国哲学家尼采高呼“上帝死了”后，人们开始从彼岸世界向此岸世界回眸，力求在此岸世界重建安身立命之根基，重拾精神家园之信仰。而真正能置于这一根基、托举这一信仰者当属艺术。因为相对中国当代知识分子而言，正像美学家宗白华所说：唯有艺术才能“回归内在性，维护一切生存意趣的此岸性，日常生活的艺术化(诗意化)……”尤其是中国艺术，可以将宇宙的和谐、生命的律动和心灵的节奏有机地结合在了一起。

在中国所有传统艺术中，音乐具有先在性的早熟，且在上古时期执一切艺术之牛耳，后因诸多因素走向衰落且被书法代之。作为中国文化本质的礼乐精神均在书法中得到最高标举，三代以降，每一朝代都有它的“书体”，表现那个朝代的精神状貌和思想风神。而之于书法家个体而言，他的每个字已不是一种概念性的表达或符码，而是一个生命呈现的单位，或许就是一段生命的故事。

清朝学者龚自珍曾依据不同文化底蕴和人生境界，把书法家分为三等：上等者，通人之书，即把自己生活的意趣、生命的爱愿、灵魂的古拙倾注在书法中，即让学问之光、书卷之味郁于胸中，跃然纸上；中等者，为书家之书，即备有古今书法之法度者；下等者，为当世馆阁之书，即只献媚于官场与世俗之书。

陈初生教授无疑当属上等。如果说当代美学家如宗白华、李泽厚、刘刚纪等是从哲学本体论高度和整个中国古代思想结构出发去探寻书法文化的特质，那么，陈教授则从工艺学实践的角度去体证和探索书法之于人生的意义与意味。书法之于陈教授，只是他的一个雅好，是他获得生命自由的一种游戏形式。有人鉴于他在书法上的杰出成就，评价他的书法“诸体皆能，尤擅篆隶，书风典雅淳厚，饶有金石气、书卷气，是一位学者型书法家”。这种评价固然不错，但远不囿如此。笔者以为，他的书法“本之性情，稽以度数”，一是体现了中国一种大美精

① 原载《陈初生书法集》，广东美术出版社 2017 年版。

神，尽管无色，却具有绘画的灿烂，尽管无声，却有音乐节奏与旋律的谐和；一是借书法这种“有意味的形式”，活出他生命的洒脱、意趣与空灵。

在古代，对书法艺术均有不同品级的划分，如唐代张怀瓘在《书断》中把书法艺术分为三品即：神品、妙品、能品。按宋代朱长文在《续书断》中的解读：“杰立特出，可谓之神；运用精美，可谓之妙；离俗不谬，可谓之能。”按古人之言，书品反映人品和人格。在我的心目中，陈教授是一位“末法时代”传统优秀书法艺术的守望者，其书品、人品在书界有口皆碑。他独善其身，不为名利所谋。依他在书法艺术上的知名度，完全可以以尺论价或待价而沽地出售自己的作品，以获取不菲的财富。但他以出离之心，淡然于这一切外在的索取。

我与陈教授是在十多年前一次古琴雅集上认识并成为朋友的，对他在音乐上的修为亦有所了解。晚年的他视琴如命，经常参加古琴的一些雅集或演出活动。如果说音乐历史上不乏圣贤、文人墨客拜师的经典故事，陈教授拜师故事亦不失为当代经典。他作为著名教授和古文字学家兼书法家，还以花甲之年去拜仅仅长他几岁的国家级岭南古琴代表性传承人、著名古琴家谢导秀先生为师，并行传统的跪拜礼。这段轶闻在岭南古琴界被传为佳话。

陈先生小时候习过二胡，能很熟练地演奏一些曲子。他尽管认为二胡作为古老的乐器代表着一种阴阳五行的文化含蕴，但相对来说，他对古琴更是情有独钟。因为琴乐作为文人音乐，历来所演绎的是中华元典精神和传统文人人格。他痴琴逾半生，抚琴过十载。与一般琴人不同，他能站在文化的高度，深谙中国传统文化的精髓，能把飞翔的琴乐和格律的诗歌与跳动的书法相映成趣地结合起来，让书法、诗歌音乐化，让音乐、书法、诗歌一体化。他作为收藏家，古琴早已超越了乐器及收藏的范畴，用他的话说：“古琴是诗书篆刻的文化载体，是一个人文学者最彻底的心志。”抱着这种心志，他不仅收藏古琴五十多张，整理古琴文献多部，更为重要的是他把诗、书、篆刻熔铸在古琴乐器中，制作琴铭，让古琴更加彰显出它古老而弥新的魅力。这种魅力尽显于去年九月份在广州举办的《文心雕琴——陈初生琴铭艺术展》中。像这种颇具特色的艺术展在全国尚为少见，在广东更是鲜有其匹。本次展览既介绍了岭南历史上的名琴和琴人，尤其展示陈教授典藏的50多张古琴。与一般收藏家所收藏的古琴不同，每一把古琴背后都有他所制作的琴铭。他以文心雕琴，素心作文，使文辞致以雅赡，书体卓立特行，文质沉思翰藻。在展期的45天内，观众云集，文人为甚，成为广州一道亮丽的文化风景。

哲学家海德格尔喜欢引用德国诗人荷尔德林的诗句，认为人要“诗意地栖居”。他是针对当时人们普遍的栖居是为住房短缺所困扰，因劳作而备受折磨、因趋功逐利而不得安宁、因娱乐和消遣活动而迷茫等所主张的。陈教授作为具

有诗人气质的书法家，他身上满满的诗意，既朗映在每一种“书体”甚至“字的个体”之中，又对象化地在格律诗体中呈现出来。他把古人隐藏在古文字、古书法、古音乐和古诗词等古艺术的智慧中，看作是自己诗意栖居的家园，然后又在这一家园中撒播新的种子。他属于我们这个时代真正的诗意栖居者！

陈教授首先作为学者，在古文字学、音韵学、训诂学、语法学和书法学等方面均有较深的造诣。他很早出版的《金文常用字典》《商周古文字读本》（合作），至今仍影响着古文字学界和书法界。作为书法家，他初以篆隶为主，若甲骨文、金文、石鼓文、小篆及秦隶皆有所涉，先后出版了《陈初生书法选》《陈初生作品集》《陈初生临石鼓文》《三余斋诗词联语》《三余斋琴铭》及《中山王器铭文集联》（合著）和《梦里家山——陈初生书法艺术回乡展》作品集等。他于 1992 年被评为享受国务院特殊津贴的专家，复在 2002 年被中国书法家协会授予“德艺双馨会员”称号。最值得骄傲的当属 2012 年他受命为人民大会堂全国人大常委会会议厅“人民万岁鼎”书写鼎铭，并创作《国鼎歌》以作纪念，这让他更是名声大振。但他从不以此自居，而是低调地保持一颗平常心。

收入广东省文史馆馆员艺库丛书的《陈初生书法集》，是继他 2014 年出版的《梦里家山——陈初生书法艺术回乡展作品集》后的又一艺术精品。在这一精品中，不同的书体即：甲骨文、金文、小篆、行书等精彩纷呈、相互映现，融为一体。所书内容大都为陈教授自己所创作的诗词及楹联等。每一副作品都充满着一种象征意味，象征着生命进退流动、生成衍变，也象征着对自如、自由、完形、完美、无待和无限的追求。

我不善书法，却认为书法家是人类光明的燃起者，是中华文明的传播和引导者。因为按美学家的说法，书法是一种“静照”的艺术。“静照”的起点在于空诸一切，心无挂碍，和世俗暂时绝缘。我们从陈教授的书法中感受到这种“静照”的魅力：它不再是“物形”的机械模拟，而是“人文”的生命律动；不再是自然物体的外在形态，而是天道天命的内在精神；不再是形而下“形质”的塑形，而是形而上“神韵”的捕猎；不再是字形结构的精致构造，而是情感意志的自由宣泄。

陈教授《陈初生书法集》的出版，是陈教授即将点燃的又一道艺术薪火，这道薪火将以“静照”之光，在烛照自己生命的同时，也能把我们每一个书法家和书法爱好者心灵的暗处照亮！

乐坛“异数”　杏坛卅秋[①]

——听袁东艳教授两场音乐会有感

于2016年6月26、27日晚，笔者分别享受了两场联动的音乐盛宴：一场是由享有“中国三大民乐团之一”之美誉的广东民族乐团担任全场伴奏的，在广州星海音乐厅举办的，我国著名民族声乐歌唱家、教育家、星海音乐学院民族声乐系教授、硕士生导师袁东艳教授的“袁来有你——从教30周年独唱音乐会”；一场是在广州星海音乐学院音乐厅举办的“放歌星海——袁东艳从教30周年学生专场音乐会”。这两场音乐会给观众以震撼的效果，不仅是悦耳悦目、悦心悦意，更是悦志悦魂，即给人灵魂深处以某种悸动。

通过两场音乐会，我更坚定了先前对袁教授的评价：她是音乐界尤其声乐教育界的一个“异数”！

“原来有你——袁东艳从教30周年独唱音乐会”共分为四个乐章，用著名作曲家郑秋枫的话说：“这四个部分在安排上都是很独特的，都是精心策划的，效果特别好”。第一乐章《袁音风雅》，她选择了四首曲子，其中除《岁月悠悠》《高山流水》外，还有两首，一首是姜夔的古曲《杏花天影》，另一首是她编词作曲的《缘愿》。第二乐章《东韵九歌》，主要选择的曲目是原生态的民歌如：粤、潮、客家联唱的《月光光》，江苏、东北联唱的《茉莉花》，福建泉州、陕西的《灯红歌》与《挂红灯》，各地联唱的《绣荷包》等。第三乐章《艳约皮黄》，选择曲目主要是戏曲包括：粤曲《昭君出塞》中的《我今独抱琵琶》、京剧《大唐贵妃》中的《梨花颂》以及各种民间戏曲联唱。第四乐章《情怀当世》，选择曲目有歌剧《白毛女》中的《恨似高山仇似海》《红珊瑚》中的《珊瑚颂》以及自己创作的带有岭南特色的民族歌曲《珠玑》。

摊开节目单，首先跳入眼帘的是音乐会主题的定位，即“袁声态”，中心突出了一个“袁”字。“袁来有你”这个主题十分玩味，具有一种中国哲学上意义上“天

---

① 原载《歌唱艺术》2017年9月刊。

人合一”的义理关系。这里的“袁”尽管形式上是姓氏，但实际上则指“主体”的“我”。或“我”之“源”“原”“元”，既是“袁”的谐音，又具有一种哲学本体意义。而这里的“你”，则指：音乐本身、观众或欣赏者、民族。也就是说，她的这场音乐会主要宗旨就是要反映或展现“我和你”、而不是“我与它”的关系。因为只有“我和你”，即“我”与音乐、与观众、与民族的关系，才是真正的“爱”的、艺术审美的、非功利性的关系。如果是“我与它”的关系，那就会仅仅是一种：要么单纯的娱乐、要么单纯的功利关系。再从四个乐章的标题看，其中就有三个标题与歌者的名字相关：如第一乐章为《袁音风雅》，第二乐章为《东艳九歌》，第三乐章为《艳约黄皮》。在不同的乐章中，都充分彰显出袁东艳自身独有的不同方面的传统特色定位。如第一乐章《袁音风雅》中的“风雅”，即取自于《诗经》；第二乐章《东艳九歌》中的“九歌”，取自屈原《离骚》；而第三乐章《艳约皮黄》中的“皮黄”，则取自于中国传统戏曲中四大声腔之一的“西皮”“二黄”两种腔调的合称。

音乐会“袁声态”背后的底色则是民族的：一是民族歌曲，二是民族戏曲。在表演中，尽显民族风格、民族风情、民族风韵。民族歌曲从大的歌剧，到各地如湖北、云南、山西等七个省份不同风格的《绣荷包》和《茉莉花》等民歌，以及《杏花天影》等传统歌曲；民族戏曲从大的京剧，到地方剧种如粤剧、京剧、昆剧、越剧、汉剧、潮剧、黄梅戏、湖南花鼓戏等，甚至包括到小到几乎要绝种的地方白字戏，应有尽有。她独唱两个小时，没有助唱或辅演，一气呵成，并且越往后面效果越好。站在表演美学角度，其艺术境界也高，尤其她唱到歌剧《白毛女》时，把演唱会推向高潮。那天籁般花腔女高音、淋漓尽致的情感表达，让全场观众为之震撼，有很多人都感动地哭了。刘喜梅博士在写给她的信中评价：“今晚的音乐会让我非常地震撼，听完这场音乐会我忍不住流泪了。您真的太了不起了，如此难度之高的各种戏曲、歌剧、民歌，各种方言的交汇……这其中得付出多少心血与精力，但您都把握和演绎的如此到位，且越唱越佳，真的听不够、听不够！”

以音乐会整体布局和结构看，从音乐会的整体命名到音乐会四个乐章标题，从选曲的风格多元到乐队编配的奇妙变化，从同名民歌的灵巧串联到演唱音色的变换处理，从四个乐章不同审美定位再到四套不同演唱礼服的惊艳登场，都让观众不胜唏嘘惊叹！

在我的眼里，她是怀着一种使命甚或一种天命感来完成这两场音乐会的。我相信，这种音乐会并不属于“完成时”，不管是“过去完成时”，还是“现在完成时”。只要她在这个世界，将会永远是“现在进行时”。其实，上天赋予我们每个人以“天命”，个人的禀赋不同践履其“天命”的“路”或方式亦不相同。用哲学家康德的说法，举凡真正艺术家是天才。但艺术天赋只是使自己成为艺术家的可能条件，但要使艺术家成为一个直接的现实，并是一个寻着“天命天道”而为的

人，还必须有后天特有的实践努力及其方式或“路子”。从事声乐的人，各人有各人的路子，并且侧重点不同。用著名作曲家郑秋枫的话说：袁冬艳所走的是一条“寻根”之路。作为一位长期从事民族声乐的艺术家，她寻得是民族之根。我们每个人都要有“根”的意识，尤其是艺术家，必须怀着“乡愁”去寻“根”或“家园”。她所寻根之“路”拓的很宽，不仅有民族民间音乐，还有民族民间戏曲。在民族民间音乐方面，从大的歌剧到小的民歌等等；从戏曲方面，从京剧到豫剧、昆剧、川剧等。从岭南三大剧种即粤剧、汉剧和潮剧到地方小剧种如白字戏等；不仅是一个地方的音乐和戏曲，而且是东西南北中各地都有。从浅显的作品到具有深度的作品，概莫能外。她寻根的途径，不是闭门造车，而是做了大量的田野工作。她用了大量的时间去采风，不辞劳苦地走遍很多偏僻的地方。她采集了很多“非遗”的民歌和戏曲。她甚至发有宏愿：一个个“非遗”的乐种都尽可能采集到，一个个“非遗”剧种都尽可能不放过。在音乐会上已有一些作品如《珠玑》《缘愿》等就是她经过采风体验生活而创作并演唱的。

聆听其音乐会，宛如进入一个活的、琳琅满目的民族声乐博物馆，几乎馆藏了中国民族声乐（戏曲、曲艺）的各种题材与类型以及具有代表性的地域民间音乐（戏曲）。与当下某些峨冠博带而艺术“缺位”的所谓“艺术作品”相比，即有霄壤之别。这与袁东艳教授音乐的天分、人文修养及勤奋分不开的。我国著名老一辈歌唱家姜嘉锵评价说：“袁教授紧紧抓住了戏曲、民歌、曲艺、诗词——我们中国声乐的根，融入现代科学的发声技巧，执着地坚守在中国声乐的阵地上，是集演唱、教学、研究和创作为一身的出色的大学教授，30 年的成绩斐然，令人敬佩！”集美大学音乐学院院长、民族音乐理论家、教授臧艺兵给出这样的评价：“作为一名声乐教授，长期以来，她将各种中国传统戏曲、曲艺等融入音乐学院的教学中，我可以毫不夸张地讲，她对于民族音乐文化做出了卓越的贡献。”因为当今中国声乐界的教师，没有几人认识到中国戏曲的文化艺术价值，不用说可以唱好中国自己的“传统歌剧”——戏曲，更不用说在一台独唱音乐会上，唱出十种以上的中国戏曲，唱五种方言的《绣荷包》。袁教授这种对于民族文化的执着与坚守，赢得了中国音乐界、戏剧界、教育界一切知情人的高度赞赏。

这个民族声乐博物馆不是一个什么东西都装一点的机械“仓库”，而是四盘风格各异且互融互渗的精致的艺术“盛宴”，它彰显出以下“四个结合”的“烹饪”艺术特点：

一是古今结合。古诗词、古曲或传统的曲目占有一定比重，如姜夔的《杏花天影》以及古代传统戏曲和民歌。

二是中西结合。作品中有中国的有西方的，形成中西不同艺术特色的鲜明对比。

三是创、唱、授、研结合。郑秋枫和黎继德一致评价袁是“独一无二”的。郑说：袁东艳“十八般武艺她已经都入门了”，还说“她不仅是一个歌唱家，教育家，还是一个理论家，论文非常精彩”。她民族声乐技巧炉火纯青，特色独见。她对各种音乐风格的演绎非常到位，同时又不是一味地模仿，而是充满自身的创造，彰显自身的风格。作曲家严冬教授说：“在我看来，袁教授是非常难得的，不是说所有歌唱家都能写出自己的作品，还要自己作曲，自己写歌词，自己写剧本，所以说这是非常难得的一个人才。”

四是音乐与戏曲结合。不管是民间音乐还是民间戏曲的演唱，都是与方言分不开的，她之所以能驾驭不同地域的音乐与戏曲，乃与她语言天赋分不开。用广州美术学院教授、广东省“非遗”专家张海文博士的评价：“我作为熟练懂得广东潮州话、客家话、粤语几大民系语言的“非遗”同事，非常敬佩袁教授的语言天赋和声乐才能。”

正好来广州参加戏剧节看了袁老师的上一场戏曲音乐会的著名京剧艺术表演家李维康女士说袁教授太了不起了！我国文学地理学会会长、广州大学文学院教授曾大兴博士从音乐地理学的角度评价这场音乐会：“袁教授用多种方言演唱了许多民歌和地方戏曲，她用自己天籁般的歌声，生动地诠释了什么是文学地理和音乐地理。作为一个长期从事文学地理研究同时又喜欢民歌与地方戏曲的人，我对袁教授表示由衷的敬意。”

艺术传承既需要老师的口传心授的“传”，更需要学生用心努力的“承”。传承不仅是技艺、风格，更是人文内涵与精神蕴藉。袁教授 30 年的栉风沐雨，砥砺前行，薪火赓续，春华秋实。从“‘放歌星海’——袁东艳学生专场音乐会”，即可见证她 30 年民族声乐教育的丰硕成果。音乐会是“袁家军”的集体亮相，它荟萃了“袁家军”的精英。他们来自各地高等院校和艺术团体，多人多次在国内不同的民族声乐比赛中获得不同的奖励，可谓民族声乐界的后起之秀。22 位同学在舞台上的精彩放歌，既是“袁声态”风格的演绎与呈现，又是民族音乐复兴的征象与冀望。她所企盼的，在民族声乐的园林，不应该是一枝独秀，而是百花满园。她希望培养更多的传承者，让民族声乐这块“麦田”有更多的守望者，让民族艺术这尊圣坛，有更多的叩拜者，让在通往民族艺术复兴之路上，有更多“香火”的传递者。她对待学生既是严师，又是母亲。她经常“骂”学生，尤其对那些具有音乐天赋而又不怎么努力的学生要求特别严，其教法有如佛教的“当头棒喝”。真有几个学生就是在他的“棒喝”下成才的。中央民族乐团女高音歌唱家金家勤老师评价：“昨天的学生音乐会，最让我感动的是男生，她把男生都教得很悦声，很棒。这就是老师的本事。”段玲在提到男生解本康时说，“像他这个年纪可以把作品唱得如此完整和成熟，我觉得非常的可喜，这与袁老师之前为他们打下的基础密切

相关。”她又像母亲般对待学生，用母亲的慈爱去关心学生。所以，学生在私下总是喜欢叫她“袁妈妈”，她的学生个个以有她这个导师而感到骄傲。有个学生说：我们无论在哪个岗位上，老师的精神都会影响我们，即便是做一个细沙，我也要做有价值的那颗，因为我是袁老师的学生。从学生专场音乐会，让我们看到了学生解本康创作并演唱的《家是最美的地方》，以及彭玮演唱的《拉着妈妈的手》，那么情真意切、淋漓尽致地表达了师生之间母爱之情。她上不负我们先祖民族艺术创造之峻伟，下不愧后世“香火”绍接之期冀的民族情怀，是深值我们去深深尊敬的。著名戏剧理论家黎继德说：

> 昨天观看了袁老师的22个学生的演出，这22个学生不得了啊，他们是各种不同风格的，有美声、有流行、有民族的，都是“袁声态”。而且能够看出袁教授的教学方法、教学意识和胸怀，包容的、拓展的、发展型的广阔的艺术教育之路。她的声乐教育，不单纯是技巧性的，尤其是生命和情感性的。我们通过他的学生专场音乐会可以看出，都是声情并茂，具有浓郁的生命气息，如毕业研究生陈蕊唱的几首歌，不只是声音和音色好，情感的沁入都更好一些。

作为“异数”的她，无论是演唱、创作，还是传承教育或研究，本身是一种皈依，一种宗教般艺术的皈依，特别是民族艺术的皈依。她实现这种皈依不是靠一时之冲动、一念之祈愿、一次之践行，而是一生一世之自觉而觉他持续的修为。在这种修为中，她找到了生存的意义、生活的意味、生命的意趣。所以，她的人生是充实的，真正属于艺术的人生，艺术也在她那里被敞开，被她的生命之光所朗照。

我们还是来看看著名戏曲理论家黎继德先生的精辟评价：

> 袁教授不是一个传说，是个传奇。我说传奇，就是根据我几十年来积累的对艺术的鉴赏，我可以说袁老师是我所看到的最钦佩的，而且是唯一性的艺术家。这个传奇用“国色天香”四个字来形容：“国”，即至少是国家水平，而且一定是国宝级的；“色”，就是多彩，不仅有不同体裁的声乐形式，还有不同的戏曲形式；“天”，袁老师有极好的天赋条件，不但有外表的美，是天赋，而且是天才；“香”是香气四溢，即创作、演唱、教学、研究都做得很好。

情系岭南唱大风

——兼评袁东艳教授《岭南风情曲集》

哲学家李泽厚封笔之作《历史本体论》一书中建立的“情本体论”，是他致力于哲学和美学的一个原创。他把“情”作为一个逻辑的至高本体来解读历史，这无疑是对以往哲学的一个颠覆。近来笔者阅读袁东艳教授新著《岭南风情歌曲集》(2013年1月出版)并聆听其中所集歌曲，使笔者对“情”的形上意义平添几分澄明的理解。如果说李著是在力图从理论上诠释着“情”之于历史、之于生活本体意义的话，袁著则是在以她对岭南风情歌的整合体证着“情”之于百姓生活的精神隐秘内涵。无论哲学家李泽厚抑或艺术家袁东艳，他们都在试图解开人类本体生命的“斯芬克斯之谜”。所不同者，是他们的路径不同：前者是逻辑思辨，后者是感性体验；前者是理论探险，后者是实践求索；前者哲学叩问，后者是艺术体证。

理论探险、哲学叩问抑或实践求索、艺术体证，都需要“情”即激情和热情的投入。正像马克思在高度评价黑格尔时所说的那样：“激情、热情是人强烈追求自己的对象的本质力量，作为推动原则和创造原则的则是黑格尔的否定性的辩证法。”就是说，“激情、热情”作为人生命本质的对象化，它推动和创造着生命本身。作为兼声乐歌唱家、教育家和学者的袁教授，就是因为有这种激情和热情的推动和创造，才不断地在完善着她的艺术生命，并燃起生命中一个又一个的亮点。

袁东艳，现系广州星海音乐学院民族声乐系教授、硕士生导师，广东省第十届政协委员。20世纪80年代初毕业于武汉音乐学院声乐系，先后获得文学学士和文学硕士(声乐专业)，也是我国“文革”结束后最早的一批民族声乐研究生。先后师从于肖漱芸、钟碧如、王品素、李万进、冯家慧和陈肖容等专家教授。曾获全国首届民歌大赛优秀奖，参与了多项音乐文化遗产的研究；多次荣获优秀教师称号；2008年被评为南粤名家；出版发行有演唱专辑《珠玑》，专著《唱响山原：广东客家山歌》。《岭南风情歌曲集》是继《唱响山原：广东客家山歌》后的又一力

作，该著是广东省重点学科基地的重大项目的结题成果。该项目的完成可谓十年磨一剑，用著者的话说："是我们十余年来不断采风、试唱、定调、创编、磨合、甄选而成的心血之作""每一个字，每一个音符，都浸透了岁月的苦涩、采风的辛劳、筛用的心思……"可以说，该著是著者（包括她的学生）投入了巨大的激情和热情的产物。

仅是激情、热情断然不够，尚需"孤往"或"孤冷"精神的举托。所谓"孤往"，即只要自己认定的艺术真理，就不惜意气自雄，孤注一掷，既不求利至，亦不谋名归。但"孤往"并非孤傲或一意孤行，而是借此通过艺术达到与世界和谐的一种心理策略或精神谋略，以期实践美学上的"无目的的合目的性"（康德）。如果没有"孤往"精神，一个人是很难完成他所追求的事业。但有这种孤往精神者往往要承受常人难以承受的压力。窃以为，著者对岭南音乐文化那种"孤往"，其包含三义：一是不萌自足之念和不挟标榜之私。她（包括她的学生）长年深入民间，向民间学习，去撷取岭南千百年民间音乐所散发出的智慧的芬芳，不像一些浮慕者旅游式的浅尝辄止，走马观花；二是"虚己服善"，以此作为一种责任和使命的担当，不为扬名立万，立等可取之效用所遮蔽；三是挂帆济海，笃其所志，做别人难做之事，立别人难立之言。总之，正如著者所云，"无论学习岭南方言多么难，无论声乐教学如何计较技巧、呼吸、共鸣、音色，我们对于工作、学习、生活的这片土地的文化，理应去了解、熟悉、热爱、继承、创新、发展。这不仅仅是爱好，更是一种责任，是一种职业操守"。

著者撰其所著，更出于一种自觉的民族忧患意识。她惊讶于外国学者对中国民族文化所投注的关切。在外国学者看来，在中国今后可能遇到的各种危机中，民族性的危机是最核心的危机。正是面对民族音乐被淡出、被践踏、被殖民、被剥离的濒危状态，她以艺术家的良知期许和责任担当，力图做到著名学者赵宋光所畅"四自"：自在、自知、自为和自范。首先是确立"自在"和"自知"这两大前提或根基。"自在"旨在保护和弘扬处立足，因此之故，她十年如一日苦苦地守护并致力于挖掘这一"自在"的根基。"自知"旨在在学科方法上筑基，即用赵宋光所言："通过多视角、多方位、多领域、多学科的理论研究，逐渐清晰、深刻地认识自己，营造'自知前提'。"著者尽管出身声乐专业，但她尤其注意人文知识的学习和各学科方法熏养，并注意把这些方法灵动地运用于研究。用著者话说："这些研究，除涉及音乐、音乐学、声乐演唱以外，还需要太多的哲学、史学、社会学、地理学的知识，是音乐与文化的大综合。"有了这一"自知"，便可实现"自为"。所谓"自为"，即旨在对不同方法的驾驭和运用。在著中，著者力求借用这些知识和方法去言诠和感悟这些不同的风情歌中之情理与道境。如她从人文社科的宏大视野对岭南歌种和剧种流播地区的地理属性、历史发展、人群分布、社情民情、风俗

时尚、人群特征、语言声调分布进行考察，解读其文化本体、文化脉络、文化精神，是非常有意义也必须进行的基础性工作。她尤其结合自己的专业特点，从声乐形态学的角度对岭南风情歌的基本腔式、终止群、基础曲式、音乐体制、题材体裁、曲体结构等与民俗活动的关系以及功能表现进行了论析。最后形成了“自范”性，即独具风格的论著《岭南风情歌曲集》。

庄子曾经提出一个具有世界意义的哲学命题：“明天地之理，万物之情”。“明理”是哲学、科学所求；“明情”是艺术所祈。该著的核心是诉诸情感及意义，用著者的话说：“本歌曲集以‘风情歌曲’立名，是因为所选歌曲均为粤曲、客家山歌、潮汕民歌、雷州民歌、少数民族民歌、粤西民歌、海南民歌以及咸水歌、渔歌等地域性歌曲中最具岭南情韵、情趣、情怀的代表作。选择的标准，主要围绕着‘意义’两个字”。谈到意义，尤其是声调的意义，用西哲维特根斯坦的话说：“声调是意义的深层空间”。著者正是从声调形态入手去挖掘其“情”的深层空间意义的。

著作中所选的风情歌大部分都从声调形态入手去解读个中的情韵、情趣、情怀的深层意义。这种解读并非浮泛而论，也非依葫芦画瓢式的图解，更非限于技术形态的老调重弹，而是从“明情”出发，站在学理层面去掘挖歌曲背后丰富的情感内容和隐秘的审美意蕴。以连南采坑的“过山瑶”民歌《春深了》为例。著者的解读可谓条分缕析，入木三分，映显出诗人王昌龄所论的情境：“娱乐悲怨，皆张于意而处于身，然后用思，深得其情”。著者分析道：此歌重在抒发内心感触，不用太高调，也不用整体共鸣和太大声，在气息的控制和气口上要有所讲究。衬词多，不要太过雕琢，自然与主词结合，情依其词，词依其曲，声情造景，景物随心。感情须融于轻声、气声、感叹之中，质如暗玉，淡淡忧伤，倾听自己内心，唱给自然听。此歌曲主要突现音乐修养，因人而异可以升、降调，但不主张太高、太亮的音色处理，适于中高级程度。这种分析从形态入手，以“形”表“情”，以“声”寓“意”，做到物境、情境和意境冥合为一。这种分析越深刻，其形式、内容就愈有质感，愈有超越的形上意义。犹如心灵的流泉、生命的夜莺、灵魂的秋蛩，韵味弥深、意味悠长，给人一种幽深、淡远、空灵的境界。类似这样既负华彩又不失深蕴学理的分析在著中有很多，限于篇幅不一一标举。

该著真实含义不仅在于写什么或表达什么，更在于如何写？前者是对象化的内容，后者是符号化的形式。前者是被动的描述，后者是主动的构造。构造即整合，即站在“学院”视野对于“田野”，即民间艺术那闪光智慧的瞬间整合，从其整合中抽象出“意象”的审美意义。该著首先面向声乐专业人士的，因为他们是歌曲的最直接的传播者，所以必须考虑每部作品的传承，考虑风格韵味、作品程度、历史价值、现代参照、传播的影响力、传唱的可能性，考虑是否会对岭南音乐文化的可持续发展起到推动作用。因此，著中筛选了一批风格特点突出、旋律性

和歌唱性很强的传统或原创的作品，并非单纯地找一些从未编进教材的冷僻歌曲，随便配上钢琴伴奏，敷衍成册。

按照哲学家海德格尔的观点，人在大地上制作了两类物：一是供人们使用的“工具性器具”，一是为着映照的“艺术性作品。”后者更具有真理性。因为它不像前者在使用中消失，而是在使用中保持并发挥，并且人正是在对更富有真理意义的艺术性作品的欣赏中获得“诗意栖居”的。品读该著并鉴赏其中所选、所编、所创歌曲，让笔者感受到著者为艺术性作品的传扬所做的无量功德。这种功德的符号意义在于，已远远超越了它单纯作为某种艺术形态的存在，而是把人们引向精神和情感的解放。

世界为人们制造了主宰一切的技术与物质，而精神和情感变成了技术和物质的在押犯。在舟车劳顿、繁忙竞争之余，只要你静下心来欣赏著中所选岭南风情歌，可使你在一定程度上实现精神松绑，情感无欺。因为这些风情歌就像贝多芬、莫扎特、舒伯特、柴可夫斯基的曲子一样，从来不撒谎，所以非常动听，使人低回流连而不能自已。这些歌曲，不是梦游者的呓语，而是一种清醒、质朴的情感表达。

其著从表层看似乎是像时下一些出版物，只是不同歌曲的简单拼贴。但只要认真品读就知道，这是一个从杂驳混乱的民歌世界中整理并创作出来的具有隐蔽秩序的艺术世界。所以感受《岭南风情歌曲集》，并聆听其经过秩序化的歌曲，显得比一般风情歌更为集中、生动和真实。该著试图为我们创造一个真实的艺术世界图像，让我们通过这一图像，而找到一种生命的安魂地。在欣赏这些风情歌后，你就会减少“欺骗生活”和“被生活欺骗”的感觉。而现实生活中，之所以会产生诸多变态或病态者，乃是这种“欺骗”与“被欺骗”恶性循环的结果。

不传心情而示心运

——文传盈《岭南风韵》(二胡、高胡专辑)序

当代社会,原本作为人类生命表现且具把玩性的音乐,正在被异化为孜孜然以欲和孽孽然以利的工具。人类生命本性中的核心内容即情感、心灵、感悟力与智慧在音乐中逐渐被弱化、被淡出甚或被剥离。站在我国民族音乐的维度,民族审美的风格意蕴和生命的快意乐感正在被非民族或反民族的西方文化或功利文化所涂鸦。但岭南音乐作为中华乐苑中一朵绚丽的奇葩,在这种涂鸦中仍然花开花放,傲然而立,实属民族音乐不幸中之万幸。之所以如此,端赖有一批像文传盈教授这样的演奏家兼学者像守灵人一样在固守着岭南音乐的灵位。

文氏刚刚出炉的专辑《岭南风韵》(高胡、二胡篇),权当他作为民族音乐尤其是岭南音乐守灵人的凭借。品茗该专辑,一股清新隽永之气扑面而至。他的演奏可谓集南北风格之大成,汇古今音韵之灵犀,既有北方大漠广宇之胸际,亦有岭南草绿花红之气机;既有古代隐士处山林而独饮其醉的逍遥,亦有当代艺人居闹市而自痴自静的淡雅。只要你静心欣赏此专辑,即可把你带入他所演绎出的"恰恰用心时,恰恰无心用。无心恰恰用,常用恰恰无"的禅境。

卓然独立,块然独处,以虚霩之心,含蓄蕴藉,以求于人、乐的浑涵如一。这是笔者作为同龄人和欣赏者在文氏的音乐中所感受到的生命境界。音乐的真正魅力源自"不传心情而示心运"。"传心情"是刻意的造作,"示心运"是自然的天作,其真谛在于通过音乐来游戏和把玩人生。

文氏喜欢用"玩家"来指陈自己的艺术追求,他崇尚作为"钢琴玩家"的马克西姆,"笛子玩家"的蒋国基,"胡琴玩家"的刘明源等。他认为,作为"玩家"要甚于演奏家,因为"玩家"带无功利性的"自娱",是生命荷花自由的绽出。而单纯的演奏家则是带有一定功利性的"他娱",是外在于他人的生命的强制。岭南音乐"玩"性弥足,他的《岭南风韵》所彰显的就是这个"玩"字。

文氏是20世纪80年代以来广东最优秀的演奏家之一,既有过硬的现代演奏技巧,又有扎实的民间音乐演奏功底。他是岭南文化根上的叶,在自己胡琴生

涯中，总不忘感恩于岭南一方热土，不忘叶对根的回报。岭南的风情、风格、风韵使他的琴音萦绕无际。但他也注重用自己的风格去表现生命的自由情致，去营构彩虹般的心宇。犹如苏东坡所言的“谁能养气塞天地，吐出自足成虹霓”。

“月至上品诸风静”是反映月圆当空时，大地一片清净。我们的心若能修养到最高的品格，自然也是一片清凉静明。如何达致其静其明之境呢？有句禅话：“心持半偈万缘空。”而相对文氏，我要说，他所追求的则是“心持二弦万缘空”的至境。愿文氏的心弦和琴弦在这一至境中不断合为一体。

岭南音乐的守望“女神”

——黄颖仪教授《岭南音乐：粤乐、潮乐、汉乐导论》序

岭南三大乐种作为岭南人生命的文化符码或样态，历经千百年沧桑而灵秀隽在，几随数朝代兴落而古风犹存。三大乐种宛如艺术夜空中的三颗璀璨的明星，既“各美其美、美美与共”，也映射着岭南人形上形下的生命诉求。而今，尽管有欧风西雨之嘈嘈，市场功利之嚣嚣，但它仍然本性自如，真性自见，见掘出它深厚的文化底色和含蕴。正基于此，才能以其他乐种难以比肩的卓姿腾誉蜚声于海内外，既是中华民族艺苑中独秀的根籁，也是世界乐坛上瑰丽的奇葩。

根籁也好，奇葩也罢，如果没有一批又一批艺术家用朝圣般心灵去守望，用天启般智慧去创发，用孺子牛般的精神去拓垦，或许早已消弭于历史的蛮烟瘴雨中。

黄颖仪，就是这批艺术家中的一个。之于岭南这片沃土，她生于斯长于斯、情于斯心于斯。她成长于广东音乐世家，后又接受高等音乐教育，不仅有着岭南音乐文化的深厚积淀，亦有西方音乐文化的浸润洗礼。多年来，她既不顾音乐界声色犬马之喧嚣，也不屑娱乐噱头之鼓噪，更不耻功名利达之诱引，只对那充满根籁魅力的岭南音乐怀揣一种高度的眷注，默示一种款款的情致。由于她默默地耕耘在岭南这片肥沃的乐土上，因而可以不断地向世人呈献出她音乐艺术和学术的春华秋实。

刚刚拜读完她即将由中国戏剧出版社付梓的《岭南音乐——粤乐、潮乐、汉乐导论》专著，着实令我唏嘘不已。我来粤十五个年头，出于对岭南音乐的一份顾盼与神往，经常像熊猫徜徉于翠色竹林，品味竹香一般欣赏着不同乐种的作品，很多作品使人有一种“花非花，雾非雾；夜半来，天明去。来如春梦不多时，去似朝云无觅去”之朦胧美感。出于我对岭南音乐文化的旨趣以及对其所表现出来的“本土美学”的偏爱，不满于现有的一些专门乐种的研究，总是期待并一直在寻找着一部关于岭南乐种整体研究或叙事的著述，一口气读完黄颖仪老师的佳作，才使我了却多年之祈愿。

该书内容之特点，简言有三：

一是综纳的系统性。该著从三大乐种的概念的厘定到艺术特点的提炼；从历史的衍变到现状的素描；从技法演奏形式到风格特点的表现；从理论的把握到代表性作品的遴选。既有空间的立体感，亦有时间的历史感；既有个体作品的微观赏析，亦有整体层面的宏大视野。其内容的系统性朗然在目。

二是钩沉的自洽性。对于浩如烟海的岭南三大乐种如何钩沉索幽，如何厘清历史发展的脉向并且在逻辑上有自洽性说明，这是研究民族音乐的一道难题，也是关注岭南音乐的学者一直在努力欲求的。作者力求把自己对岭南音乐发展的历史和现状的深层感悟，加以理性的逻辑表达，从而在其发展的历史脉向中找到一种自洽性的逻辑线路，以使自己能在综合前人研究的基础上有更宽阔的视域。

三是集知识、教学和学术的一体性。该书作为编著，既是一本全面了解岭南三大乐种的入门知识和不可多得的教科书，也是一部具有一定学术含量的著作。它不仅给人以岭南三大乐种全面系统的知识，也使人在细心阅读后有一种理性的启导和思考，把人引向音乐文化的深度与音乐历史的苍远。

作为一位演奏家兼教育家的黄颖仪，不仅在舞台上以素面优雅的形象、律动优美的乐音获得众多观众的青睐，而且在讲台上教技、授艺、传道，为人师表，培养了很多争艳于乐林的桃李。不唯如此，她亦是一个优秀的音乐学者，其与音乐尤其是岭南音乐的关系，不驻足于表演与教学，而是力求在理论上提升自己对岭南音乐诠释的思想高度。她发表的相关研究论文很多见诸专业核心期刊，尤其她对岭南音乐潜心系统展示的成果，甚至连我这个专事于理论研究的人感到汗颜。

诚望黄老师在未来的艺术和学术生涯中，尤其在使岭南音乐语境化（即民族化或地域化）和去语境化（即全球化）中更加孜然以求，启晚生以矻矻；倍当奋力不辍，照前程之焕焕。

筚路蓝缕　以启丛林[①]

——评姚晓强[②]大型民族新音乐《神话中国》组曲

在任由西方以魔幻和神话为主题的后现代艺术思潮攻城略地数十年后，在中国大陆民族音乐流行版上，隆重推出了由著名词作家郑集思、著名曲作家姚晓强与著名歌唱家韦唯联手打造的、反映本土神话精神的大型民族新音乐的扛鼎之作——《神话中国》组曲。该曲是继子渔非编剧的反映中国神话精神的连续电视剧《精卫填海》之后的一部大型民族音乐作品。

该作品按照六个神话故事即《盘古创世》《夸父逐日》《女娲补天》《精卫填海》《大禹治水》《嫦娥奔月》等作为原型，以组歌的创作形式，大跨度地使民族与世界、文学与音乐、古典与时尚融合在一个完美的艺术体中。歌词的质朴凝重、隽永雄丽；曲作的恢宏壮硕、兼容苍远；演唱的悠扬澎湃、淋漓酣畅，共同举托出中华民族大化成行，生生不息、阴柔包容，天人合一的元典精神。这种精神就是民族之“根”和“魂”。作品的整个创作理念和意志，用曲作者姚晓强的话说，“就是要在触摸民族文化的‘根’与‘魂’的同时，划出一道时代的光亮”。我个人理解是：作品就是力求把这个使人变成“甲壳虫”（卡夫卡）而不自知的时代，从远古神话中找到精神皈依和灵魂救赎，唤起时代新的觉醒。作品成功的尝试，既标识着民族音乐创作一种新的价值祈愿和归向，也反映出年轻一代的艺术家为社会和民族所担当使命的一份承诺，这无疑是民族音乐发展的希冀所在。

时下民族流行音乐在“反民族化”或“非民族化”道路上越走越远，主要表现在创作和表演上存有“四弊”：一是音乐的技术化，即过分利用现代技术的打造和包装，使音乐变成了技术的木乃伊，音乐本有的艺术精神错置在由技术所掘下的坟墓边缘；二是音乐的功利化，即音乐变成音乐人牟利的工具；三是音乐媚俗化，不少音乐仅仅是刺激人的肉体欲望的“鸦片”，而非滋养心灵的“奶酪”；四是

---

① 原载《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2007年第1期。

② 姚晓强，著名作曲家，生前任广东省音乐家协会副主席兼秘书长。于2014年9月逝世。

音乐话语的霸权化。音乐人不是自己在创作，而是被创作；不是自己在说话，而是在“被说”（福柯），即被西方霸权化的音乐话语在说话，个人和民族在西方音乐话语面前患了“失语症”。同时，受众的个体审美体验也被大众化的审美语言所规制。

《神话中国》组曲的创作，在力避以上“四弊”上筚路蓝缕，以辟新路。笔者从对《神话中国》音乐专辑的听赏到吟赏，感受到其无论在创作的风格理念、思维心理、形式内容和文化跨度等方面，都迭出新意，既给民族化的艺术丛林添植新绿，又给大众化审美观照创辟新径。

第一，在创作风格上，《神话中国》以民族风格立意，使其在民族化的道路上启迈新步。衡量一个民族的音乐是否成熟，关键在于是否建立了自己独立的民族音乐体系。目前中国，建立民族音乐体系尚处在“现在进行时”，而非“完成时”。从“人民音乐家”冼星海最初提出要建立“中国的新兴音乐”，到当代著名作曲家傅庚辰提出建立“中华乐派”，经过几代音乐人的艰辛努力，不断取得累累果实。如果说冼星海、聂耳、傅庚辰、王昆、谷建芬、金铁霖等一大批音乐家各自在抗日歌曲和艺术创作、表演和教育上向民族化道路做出了跨越性的贡献的话，那么，《神话中国》组曲也不失为一种新的跨越和贡献。《神话中国》立足于民族土壤，是一部打造民族音乐风格的作品。作品在形式上大量吸收了民歌素材，以中国音乐文人高雅艺术审美格调定位，既有中国传统的美学意蕴，又能适合广大受众审美需要。姚晓强说，好听就是真理。笔者以为，《神话中国》不仅好听，而且耐听。好听是她优美和谐的曲调和旋律，耐听是她空灵渺远的神韵。

第二，在作品的内容上，突显出中华民族智慧和境界，给人一种厚重的文化感受。作品通过歌颂华夏古老神话中所反映出来的元典智慧和精神，希望以一种转世情怀，激起人们对神话精神的文化自觉。中国的神话资源十分丰厚，值得我们从方方面面去研究和把握。西方学者迪尔凯姆说，神话也是真理，只是同科学真理不同的“另一种”真理。因此对神话真理无论是研究也好，还是艺术再现也好，都是对“另一种”真理的把握。如果说中国神话学家袁珂从学理上，子渔非从电视文学上把中国散落的古代神话联成一体，并力求把握其真理的话，那么，《神话中国》的作者则从文学和音乐的角度将其联成一体，同样在尝试去把握这一真理。笔者认为，在《神话中国》的六个乐章中所集中反映出的是两种精神即“夸父精神”和“女娲精神”。这两种精神可以与德国哲学家尼采所推崇的古希腊神话中的酒神和日神精神媲美，它是中国文化精神在前轴心期（借用德国存在主义大师雅斯贝尔斯提出的理论）神话时代的渊源。可以说，夸父精神是一种阳刚进取的“非理性”精神，而女娲精神是一种阴柔包容的“理性”精神。这两种基本精神呈现出互为映衬的关系，共同构成中华民族精神的二元一体格局。经过“轴

心时期”的理性转换，尤其是经过周易哲学的话语转换，它们成为了中华民族精神的核心。这两种精神也表现出康德美学意义上两种美：壮美和优美。特别是在欣赏《夸父逐日》和《女娲补天》两部分乐章时，对这两种精神或两种美的感受尤为深刻。

第三，在作品的美学思维层面上，既体现了一种民族化的审美维度，同时也注入了西方现当代美学理念。人类历史走到今天，东西方文化在经过了几千年的双峰对峙后又冥冥中走向链接，给人一种“似曾相识燕归来”之感。包括中国古代文化在内的“泛太平洋文化”有一个共同的特点，这就是理性和非理性（或感性）、主体和客体、神和人彼此是互摄互融的，没有两者的根本对立。西方之所以走向两者分离状态，我同意尼采及其西方现当代哲学的观点，即其责任在苏格拉底、柏拉图和亚里士多德，而直接责任当属笛卡尔“二元论”理性主义。因为他们总体上在问这个世界“是什么”，而没有问这个世界“如何是”。前者的追问是个认知问题，后者追问是个审美体验问题。前者是以主体和客体对立（或天人相分）为前提的，后者是以两者统一（或天人合一）为前提的。现当代哲学和美学以及后现代主义思潮之所以反对西方传统的形而上学，是因为看到了传统的对象性思维方式已经走向死胡同，认为它是造成人类文明危机的思想之源。特别是存在主义哲学家海德格尔，提出现象学还原应该还到”存在”或”是”，这恰好符合中国神话以及由神话“胎盘”中而催生出来的”天人合一”的精神取向。海德格尔的“存在”或“是”就是用西方的语言表达的“天人合一”思想。《神话中国》中，无论是《盘古创世》《女娲补天》，还是《精卫填海》《大禹治水》的创作，再度突出了人与自然、人与人的一种“和合”精神，反映了作者对当下人类文明危机的悲患意识和“慎终追远”的人文关怀。用简约、对称、明快、激越、质朴、和谐的文学艺术形式，在中西音乐美学的结合点上，把“天人合一”的大美精神融入人们当代审美视野，使人们感受这种新音乐不仅优美，而且立意高远。

第四，在作品的审美心理层面。首先，通过歌颂神话精神来激发人们对自然的敬畏感和神秘感，唤起人们生态审美意识。在泛理性主义和“人类中心主义”的驱使下，西方技术主义的“淫器”，把原生态的自然给无情地糟蹋了，目的是为了满足人们日益膨胀的肉欲的需要，使自然对人没有处女般的神圣感和神秘感。神话本身像巫术一样是一种魔力，这种魔力的产生，表明了原始初民对自然力的一种敬畏。在科学技术日臻发展的今天，自然对象将越来越不再引起人们的敬畏感和神秘感，也不再能触发人们心灵的崇高感。我们并不是要回到远古，重新去经历那种“茹毛饮血”的生活，归复于那种原始的敬畏感和神圣感。而是要在科学的把握世界和改造世界的同时，给自然以美学的观照，在这种观照中，去建立新的敬畏感和神秘感。《神话中国》的打造者，选择中国神话作为主题，以受众

易于接受的“新民族音乐”“组曲”的方式，就是为了达此目的。作品告诉人们，我们对待自然的态度，应更多的是审美观照，而少一点认知性或开发性的掠夺。

其次，作品还试图在道德心理层面，重新寻找幸福感。正像弗洛伊德早所断言的那样：“现代科技的进步，让做人的感觉越来越像上帝，但上帝承诺给我们的关于幸福的感觉，却离我们越来越远”。现代社会，人们拥有数不清的财富，而却使内在心灵空无所有；有越来越多的物质感官的幸福，却越来越找不到心灵的幸福感。这是我们现当代人的悲剧。《神话中国》的作者十分敏锐地体认到这一点，以一种强烈的人文意识和道德承担，借助歌词、曲作和演唱三位一体的方式，希望让人们从音乐中重新定义“幸福”的含义，把真正幸福快感升华为美感。

第五，在作品创作的文化跨度上。首先从空间跨度上，作品利用世界流行音乐思想元素和创作技巧来接通本民族的神话精神和民歌的审美归趣。但这种接通，不是模仿，而是原创；不是“引进”，而是超越。神话原本是超越民族而“走向世界”的东西，作为反映神话精神的新民族音乐，不仅要以民族的东西为其本根，还要理所当然地站在国际水准的等高线上，来权衡自己的作品的水平。如果说陈怡六重奏“Iv ear Distanee”“沉湎于古老文化与现代文明的遐想之中，而且显然也在考虑东西方音乐之间的平衡与对比”（《波士顿环球特区》杂志评价），那么《神话中国》的创作在艺术的某种程度上也在追求这种“平衡”和“对比”。创作者意识到，尽管就价值意义而言，各个民族艺术没有高低之别，但从艺术的表现力和技术程度上，还是有高低强弱之分的。民族音乐要走向世界，不仅要有自己的特色，还要用国际的水平来考量。所以，该作品的创作体现了这种愿力。

第六，从时间跨度上，作品在远古和现代之间以音乐之斧拓开了一条两极相通隧道，力求通过穿过这条幽深的隧道，实现古今精神的对话。用音乐家石虎的话说：“越现代的东西，常常与越古远的东西遥相呼应，这是远缘交配”。但这种“远缘交配”在《神话中国》中，不是自发的任意所为，而是包含着一种艺术自觉的真理，即海德格尔式的关于人之“存在”的真理。

总之，大型民族新音乐《神话中国》组曲的创作，是一种成功的尝试，但成功并不等于成熟，也不等于作品的最终完成。作品走向成熟还需要原创作者的努力。但作品的最终完成，就不单纯是原创作者的问题，而是一个“具体化”（茵伽尔顿）过程，即需要表演者和欣赏者不断共同参入的过程，或是一个二度、三度乃至多度创作的过程。我相信，《神话中国》组曲的推出，随着其“具体化”过程的展开，赢得的不仅是剧场的认同效应，更多的将是人们普遍的心灵效应。

一扇开启世界民歌的视窗[①]

——读王沥沥《民歌艺术》[②]

英国音乐学者约翰·布莱金在他的《人的音乐性》中向我们提出了这样一个问题:“为什么在某种环境中,一首‘简单的民间歌曲’会比一部‘复杂的’交响曲具有更多的人类价值?”[③]读完青年学者王沥沥近著《民歌艺术》,使笔者对约翰·布莱金所问得到一些破解。

该著作为山西教育出版社“艺术丛书”之一,已于2009年7月出版。品读该著,不仅让笔者得以有机会像熊猫似的在繁花似锦的民歌世界或世界民歌中徜徉,尤其感到在民歌世界,仿佛隐遁了时空,过去的成了当下的体验;异域的成了家园的感触。该著不仅向我们打开了一扇通向世界各民族民歌艺术的视窗,而且通过阅读能使我们获得了一种心灵的快意和精神的皈依。通览全书,感其特点综括如下:

1. 宏大叙事性与现象直观性相结合

该著的宏大叙事表现为对世界民歌理论思考和歌种的系统介绍,这也是该著的一大亮点。用作者的话说:“相比以往的同类书籍,本书的一点新意是更多地站在世界民歌的角度来谈民歌艺术,在全球民歌大视野中,通过对世界各地民歌艺术共性规律的论述以及对各种经典民歌的介绍,可以直观地感受世界各地民歌艺术的审美艺术价值”。[④] 其理论思考主要见于该著第一部分“民歌概述”,此部分从音乐社会学、音乐地理学、音乐形态学、音乐美学、音乐传播学以及音乐创作学的学科视野对世界民歌予以全方位的理论观照,力求获得其发展的本质、共性和规律的认识。例如:在谈到民歌的美学特征时,她把民歌歌词的艺术美

---

① 原载《岭南音乐》,2009年第3期。

② 王沥沥《民歌艺术》,山西教育出版社2009年版,“内容提要”。

③ 约翰·布莱金《人的音乐性》,马英珺译,人民音乐出版社,第108页。

④ 王沥沥《民歌艺术》,山西教育出版社2009年版。

概括为坦率、直接的真挚美；细腻、委婉的含蓄美；生动诙谐的情趣美和歌词形态的结构美。这种概括颇为精当，反映了作者美学的学养水平。

该著对世界民歌的系统介绍是以两个维度展开的：一是以民歌体裁的维度，反映了世界民歌体裁的丰富性；二是以地域分布的维度，反映了世界民歌分布的广泛性。前者把世界民歌概括性地分为十大体裁并逐一加以介绍。这十大体裁依序为：情歌、儿歌、叙事歌、劳动号子、山歌、摇篮曲、生活歌、风俗礼仪歌、诉苦歌、讽刺歌。后者则站在全球的阔远视野，若导游一般引领我们在五大洲民歌艺术海洋中作逍遥游，给人一种乐而忘返的美学快感。从系统介绍的两个维度看，该著具有很强的现象直观性。这种直观性不仅是西方现象学、美学意义上的，更是含纳着中国传统美学直观性的意蕴。西方现象学直观对象是“灿烂的感性”（杜夫海纳），中国传统美学直观对象是直抒性灵的诗性。

2. 总体性与异质性相结合

艺术理论家丹纳讲到艺术的三个总体性，即艺术品、艺术家群体、时代精神。艺术如果失其总体性，艺术的生命就停止了。后现代主义把黑格尔的概念总体性和马克思的具体总体性还原于审美或艺术总体性。尽管后现代主义美学在反现代性或黑格尔思辨理性美学和马克思实践理性美学上走得太远，但它把最终旨趣转向艺术总体性，这无疑值得关注。《民歌艺术》的作者正是从艺术总体性出发，把世界民歌作为一个总体纳入研究的视线，这不仅彰显了总体性的艺术法则，同时也异于现有的同类研究。作者既从理论上探讨了世界民歌艺术一般性、本质性、规律性的理论特质，亦如前述，又适应艺术发展的新潮流，把握时代精神的脉搏，把研究的焦距聚合在世界各地民歌上，以演绎世界民歌的当代传承与生成意义。艺术总体性在作者那里是以整合性为节点，把纷繁复杂的世界民歌现象通过理性的形式整合为感性的直观，使之在无序中见有序，在复杂中见简单，在表象的不相容性见背后的相容性，使对民歌研究的理性形式与民歌的感性内容达到互文性的总体契合。而在民歌研究的现有著述中，要么囿于中国民歌或世界某地区民歌，要么囿于民歌的某种体裁或风格，要么囿于一般形态描述，要么囿于一般理论究诘，尽管各显优势，然各有局限，基本未在总体性研究上着功力。

总体性不是单一性或抽象同一性，总体性是以异质性为前提的。所谓异质性，就是多元性、个性、特性、互补性。人们常言：“越是民族的就越是世界的”，此言不虚。民族性是从异质性角度而言，世界性是从总体性而言。作者紧紧抓住世界各地民歌异质性特点，从其个别性中见出特殊性。但要抓住各民族异质性特点亦非易事，因为各民族民歌错综复杂，多得不可胜数。作者没有局限音乐形态本身，而是从非音乐因素去考量。在作者那里，正像民族学所认为的：“音乐事

件往往并不严格局限于音乐;在音响模式中表达音调之间的关系,可能只是从属于音调所表现的非音乐关系时,我们再也不能把音乐放在它自身当中来研究了。"[①]在该著的"环球民歌音乐文化之旅"中,作者就是以民族学的法眼,去筛选有代表性的民歌进行类型化处理,从而发现其背后的文化意象或文化密码。在对世界各地每具有代表性民歌中,总是能够找到这种密码的蛛丝马迹。

3. 学理探究性与教学实用性相结合

在全书的"三个部分"中,各部分学理特点均有不同。"民歌概述"部分站在不同音乐学学科层面进行一般理论研究;"各式各样的民歌体裁"部分以"圈外人"身份对世界民歌的各种体裁进行介评,从而揭示其不同体裁特点。"环球民歌音乐文化之旅"部分则在介绍五大洲不同民歌特点的基础上,从非音乐即文化视野进行了点状性考察。该著不仅具有学理性,也是一部难得的教科书。作为我国第一本从理论和知识的角度系统研究和介绍世界民歌的专著,实际上是为民歌的热爱者尤其是为音乐专业中等和大专院校学生所写的教科书,具有很强的教学实用性。期待着该著能产生较大的艺术和教学双重效应。

① 约翰·布莱金《人的音乐性》,马英珺译,人民音乐出版社 2007 年版,第 20 页。

一个在放逐中坚守的民族乐魂[①]

——我眼中的黄锦培

黄锦培1919年出身于一个华侨家庭，祖籍是广东惠阳，从小在新加坡长大，13岁回国。五六岁时他哥哥就教他学唱粤剧。回国后在惠阳读中学时，驻广东国民党十三军军长的母亲过生日，部队请他去广州参加粤剧团演出，他的任务是打锣鼓。晚上打了一次，给他15元钱。15岁在惠阳初中毕业后离开家乡。16岁那年，由于他在音乐上有一定特长，吹拉弹唱都可以来一点，因此被南京“中央广播电台”看中，参加了该台刚刚成立的国乐组。当时国乐组只有8个人，他主要演奏二胡、扬琴等。当时不像现在有录音设备，是当场演奏直接播放。那个年代，不重视民族音乐，搞民族音乐的人一般都不是科班出身的。1937年“七七事变”以后，由于打仗，电台由南京迁至重庆。1937至1938年，为了抗战，他加入了抗战的国民党部队，当过副连长、少尉，还到笔者的家乡湖北孝感征过兵。在部队病休了一段时间后又到重庆“中央广播电台”，到重庆后，国乐组不久发展成一个乐队，成员由8人发展到30余人。为了适应新的需要，他不仅要演奏，还学习作曲。学习作曲是受到音乐组组长陈济略的影响，他说他记忆力好，悟性好，反应灵活，学作曲会有大的出息。他虚心请教从比利时回国的作曲家吴伯超先生。吴伯超先在上海国立音乐专科学校教书，后进电台。吴教的方式主要给教材让他自学，他做完了作业让吴改。他也经常到图书馆看英文方面的乐谱，还看王光祈翻译的《对位音乐》和张洪翻译的《实用和声学》。那时候他经常是买一个大烧饼在图书馆，一待就是一天，非常勤奋。那个乐队有具体的分工，其中他除了演奏外还负责作曲。参加乐队的还有一批著名的音乐家，有的搞和声、有的搞配器。当时上海已经有和声的小合奏，但没有固定的组织。1938年他加入的重庆那个乐队是有组织的，创作的曲子马上可以合奏，每周集中两次。

张自忠是著名爱国将领冯玉祥的部下，为抗日捐躯。当时部队为了以张自

---

① 何平主编《广东音乐音乐家研究》，华南理工大学出版社2017年版，第201～209页。

忠的事迹鼓励抗日士气，宣传抗日，搞了个征文比赛，其中也包括音乐作品。黄锦培受其事迹的感染，创作了管弦作品《碧血英魂》，有幸中奖并得以用管弦队演奏播出，在当时起到了很好的作用。他为此还得奖金 800 元大洋。冯玉祥将军为了向他表达感激和鼓励之情，还专门设宴招待他。另外，他创作的民乐合奏《华夏英雄》和《怀念》等抗日音乐也流行一时，为鼓舞抗战起到了一定作用。

作品得奖以后不久，在重庆的青木关音乐学院教务主任三顾茅庐请他去当教授，因多种原因被他谢绝。后来重庆歌剧学校的校长王泊生请他去工作，做了半年就离开了。

抗战胜利不久，乐队撤到南京，他没有跟去，而是途经武汉、广州再到香港。到香港后参加了革命，那时他为电影写了和配了一些进步曲子。所以他在 73 岁退休时办的是离休。1950 年自香港返回广州参加土改，本来当时他是想到北京去发展的，因北京当时因各种原因没法安置，因而放弃了。

他虽然与广东音乐有缘，但并没有想到要专门以它为职业，因为他的爱好比较广泛。真正从事广东音乐的演奏、创作、研究和教学是 1949 年以后。因为战争年代民乐不可能受到重视。那时民乐发展也十分幼稚，只有江南丝竹、广东音乐、北方小调等稍有些影响。1949 年后，党和政府比较重视民族音乐的发展，不仅成立了专门的音乐院校、民族乐团，还有研究机构，进行了有组织的研究。在这种社会背景下，他就可以专门搞广东音乐。他先是到广州华南歌舞团，不久做了一些研究。那时真正开始比较系统研究的是广东音乐家丘鹤俦。他出了一本书叫《弦歌必读》，该书第一次把广东音乐用笔记录下来进行研究。后来广州市成立了广东音乐研究组，由黄锦培负责，主要搜集广东音乐的原始素材，在搜集的基础上加一点理论分析。他们共搜集了近 200 首广东音乐的经典曲目。1957 年还组织了 100 人合奏这些曲目，这是前所未有的，在当时影响很大。

新中国成立后，他应邀参加了一些大型的演出活动。其中，一次到苏联参加演出，一次到北京参加曲艺会演。参加赴苏联的演出是在 1953 年，当时组织了 52 人的演出队伍，这些人都是在全国挑选的。胡耀邦同志是他们的领队，黄锦培是以双重身份参加的，一是作为演员，二是作为翻译。因为在演员中，只有他一个人懂俄语。在访问苏联的整个演出活动中，是他给胡耀邦当翻译。

我问过他俄语是如何学来的？他说那时在重庆，正是抗日战争时期，当时中国大多数知识分子都非常向往延安，向往苏联，他也是一样。因为共产党是主张抗日的，苏联也支持我们抗日。为了能到抗日的前线，他专心学了两年俄语。后来由于要照顾在抗战前线中负伤的伤病员，故而未能如愿。

1958 年他参加北京全国曲艺会演，那次演出是 4 人组合，主要演奏广东音乐，他负责敲扬琴。由于演出很成功，受到全国许多地方的邀请，举办了很多场

巡回演出。

黄锦培记忆力惊人，灵性十足。听说他演奏时，不用看谱，可以得心应手地弹奏数百首曲子。不仅广东音乐的二百多首经典曲子他都可以背下来，琵琶演奏的十三大套曲他也能完完整整地背下来。晚年赴加拿大还依然能够教别人，对此，就连加拿大哥伦比亚大学展·艾伦教授也感到惊讶。在加拿大时，有一次，展·艾伦教授说有人想学中国的一种叫“吹腔”的传统乐曲，他说他能教。吹腔还是他60多年前吹奏过的曲子，现在重新吹起来，原汁原味一点也没有变。他在香港谋职时，香港一个民乐团要招一个民乐演奏员，并且演奏的乐器很稀有，连他自己都没学过，为了谋职，他竟然花了三天时间把那乐器学会，顺利谋得这一职位。

上苍把演奏各种乐器的天赋授予他，他借着各种乐器似乎成为了通往上苍的管道，传递着上苍的声音。他的主专业是琵琶，业界评价他以琵琶指法演奏秦琴的技术，堪称一绝。他还会演奏古筝，二胡、扬琴、钢琴、小提琴、中音提琴、大提琴等十几种中外乐器。不管什么乐器，一到他的手上，就会发出灵性的声音，那一双灵动的手仿佛被上苍亲吻过。

他更是一个具有原创精神的作曲家，他的创作灵感与速度，能匹敌者难有几个。他甚至不用抄谱，即写即奏。他说自己有好几次都是晚上要演出，下午边创作边排练。

他说吕文成一辈子的创作和改编有1000余部作品，其中留下的200多部创作作品大都成了经典，是他的榜样。实际上他自己也创作和改编了1000余部作品，不少也成为经典。前面说过，战争年代他就开始搞创作，那时围绕战争和其他题材创作较多，很少直接涉及广东音乐。1949年后，由于条件变了，有可能专门从事广东音乐的创作。他创作的经历很长：十几岁就写曲子，先是为国民党中央电台写，继而为香港和内地电影作曲和配乐，1949年后基本上就是以广东音乐创作为主。

粤剧的创作也是他的一个亮点。1957年在广州粤剧团，粤剧《搜书院》就是那个时候创作的。粤剧离不开粤乐，没有粤乐就没有粤剧，即所谓无乐不成戏。粤乐在同粤剧结合时，对粤剧可起到画龙点睛的作用。粤乐从粤剧中如果独立出来也很厉害，脱开戏剧，粤乐可自娱自乐。粤剧、京剧可唱可奏，昆剧可唱不可独奏。粤剧也叫梆子二黄，正如京剧叫皮黄一样。

在他创作所有的作品中，自己最满意的除了抗日战争时期创作的《碧血英魂》等作品外，那就是《月圆曲》《天马雀墩》《万车游行》以及改编的《得胜令》等作品。其中《万车游行》和另外一首粤曲于1958年被选送参加在北京举办的全国性曲艺会演。在20世纪五六十年代他还为《七十二家房客》《齐王求将》《搜书

院》等六七部电影和粤剧写过主题曲，这些曲子传播很广，影响也较大。

他认为创作最重要的是曲名，一首音乐写出来，一是看有没有曲名，二是曲名起得好不好。广东音乐的每一首曲子都有意义。如《汉宫秋月》《平湖秋月》《步步高》《小桃红》《得胜令》和《双声恨》等曲子，一看曲名就知道。因为曲名有普遍意义，人们就是喜欢听。有的曲名起得不好，人们就不喜欢听。有的曲名别人看不懂，不知道是什么意思。中国的作曲家，很多人看不起民族音乐，写了很多交响曲，但就是传不开。人们不知道是什么意思。会写只是形式，最重要的是写出来的东西要有人喜欢。

解放战争时期和1949年以来，他先后为电影故事片《珠江泪》《虾球传》《国魂》《南海潮》《山乡风云》《七十二家房客》等六部电影作曲，还为粤剧戏曲片《搜书院》、汉剧戏曲片《齐王求将》和纪录片《太阳河畔》配乐，对中国电影音乐的发展功不可没。

民族音乐特别是广东音乐创作是他一辈子所心仪的。他创作的《月圆曲》《三宝佛》《晨曦》《山河新貌》《五羊风光》《怀念》《赛龙夺锦》等为代表的五十多首经典之作，曲调优雅纯粹、轻松明快、悦耳悦心、悦志悦神，其影响及至海内外，不仅经常被国内外许多重要音乐团体和个人演奏，还常在国家、省、市、地区电台播放。

黄教授也是一个民族音乐理论家，他出版的论著和发表的论文在民乐界亦有较大影响。他撰写并出版的《粤剧锣鼓》《二胡入门》《扬琴入门》《广东音乐欣赏》等著作，发表的60多篇论评广东音乐的文章以及多篇音乐美学的研究论文已成为音乐学术经典，具有重要的研究价值。

从他对广东音乐研究中，提出了许多有创见的观点。如在广东音乐在流变问题上他认为广东音乐来源很广，吸收了很多地区民族民间音乐的精华，如南京等江南地区，北方有一点，外国有一点。这些地方的民族音乐对它的形成和发展起到了很重要的作用。吕文成创制的高胡音乐主要在上海。汉乐从西北、中原来，潮乐也可能从那里来。语言不同产生不同的音乐。广东音乐作为一种音乐文化，很有个性，无论创作还是演奏，每个人的风格、特点都不同。尤其是个人的风格和特点是学不来的。他说，刘天一的创作手法他就学不到。

他认为广东音乐相对岭南其他乐种而言发展要快一些，因为广东音乐一是好听，二是好玩。因为好听，所以听众喜欢；因为好玩，演奏者喜欢。听得人多了，玩得人多了，发展就自然快些。他在国外发现，不管是华人还是外国人，喜欢欣赏广东音乐的人很多。在加拿大，当地人尤其喜欢广东高胡音乐，而其他国家如印度的民族音乐就吃不开。国内其他乐种在国外影响也不大，如潮州音乐也是一个很好的乐种，发展也很兴旺，但由于历史的原因，没能像广东音乐那样传

得开。

他认为，广东音乐的一个重要特点就是它善于吸纳其他民族音乐的长处，包括西方。针对现在有人在用或想用西方的音乐技术来改造广东音乐的现象，黄教授说："改造必须要有前提，你不能把椅子改造为桌子。你也不能把广东音乐改造成江南丝竹，或把广东音乐改造成汉乐，更不能改造为西方音乐。要是那样就没有什么意思。即便是改造，也是根据广东音乐的素材来改造。用其他的东西来改造，肯定不好听，也肯定没有人去演奏它。"

有人称黄锦培教授是"教授中的教授"。此言不虚！因为在他培养的广东音乐人才中，出现了一批教授级的广东音乐家，如陈照华、陈茂坚、黄日进、罗德载、陆占豪等，还有一大批活跃在国内外乐坛优秀民族音乐人才。

他于1958年由华南歌舞剧团调到广州音专，即星海音乐学院的前身。这种转变对他来说，就是意味着音乐活动的重心要以演奏和创作为主转向以教学为主。当时广州音专刚刚成立不久，需要人才，特别是民乐方面的。调到音乐学院以后，在他和易剑泉等专家的努力下，使民乐系得以创建和发展。当时引进了一批著名的广东音乐家，如易剑泉、罗九香、陈德佢、黄龙练、商华亭、李德鑫、甘尚时、苏文贤、汪荣(琵琶)、林石城、杨新伦(古琴)、饶从举等。大部分音乐家是正式调进来的，还有一些是特聘的。当时，易剑泉当主任，黄锦培当副主任。易剑泉去世后黄锦培接任主任。那时，民乐系由于师资力量雄厚，经常参加国内外的一些音乐艺术交流活动，影响比较大。

就他个人教学看，他教过十几种乐器。培养了许多不同器乐的演奏和教育人才。在星海音乐学院工作期间，他教过扬琴、二胡、琵琶、古筝、贝司、小提琴、大提琴、钢琴等。另外，他由于有创作的理论和长期的实践，还给作曲系学生上作曲课。

他讲课的最大特点：一是不照本宣科，自己现编教材，即便是别人的教材，也不是不加选择；二是把最精彩的内容教给学生，更多地是让学生自己学、自己悟。

在他70岁退休后，客居加拿大多年，这与认识加拿大哥伦比亚大学教授展·艾伦先生有关。展教授是一个学力功底深厚的民族音乐理论家，他对中国民族音乐颇有研究，多次来中国考察采风。他的博士论文就是关于孔子音乐美学思想的研究。因为他对岭南音乐的关注，使他们俩得以相识。最初认识是1984年展教授第一次来广州考察期间。当时他住在中山大学招待所，来到星海音乐学院访问黄锦培教授，带了一个翻译人员。在翻译过程中黄锦培发现那个翻译人员对某些音乐的专用名词译得不准，他便加以纠正。这一下引起了展·艾伦的兴趣，其后他们直接用英语对话。他的英文的底子还是在新加坡上英文

学校时打下的。由于黄锦培的英语好，加上他长期搞广东音乐，展·艾伦教授很看重他，受展教授之邀，于1986至1987年在加拿大讲学一年多，主要讲的是广东音乐。1990年接着受邀去筹备“粤剧在加拿大100周年”的大型展览活动，主要工作是搜集资料、写文章，前后也是一年的时间。1992年再去的时候，就定居下来了。因为他的第一位太太去世后，生活需要人照料。后来他又找了第二任太太，比较年轻，和她结婚后连续生了两个女孩。由于孩子的原因，他不得不留在那里。

黄锦培在回顾自己一生坎坷经历时说，他从小就属于“流动人口”，13岁以前在南洋，13岁后回国也一直长期处于流动状态。只是到1949年后才过了一段稳定的日子。但他的适应能力很强，向来达观。他曾摔倒6次，还有一次车祸，汽车从他身上滚过，也没要了命，挺一挺就过来了。真可谓大难不死，必有后福！

黄老在音乐艺术上尤其在广东音乐的创作、演奏、教学和研究中所做的诸多贡献，获得了较高的社会美誉度，赢得了海内外音乐爱好者的无限敬仰。人们把“广东音乐第一人”的雅号送给他，就是对他最大的认可。

一代音乐大师精灵般地“走”了，正像他精灵般地来，他通过音乐把爱的种子燃向人间，然后悄悄“走”向另一个爱的天国。我们纪念他，最好方式就是在心灵上矗起一道祭坛，让他留给我们的这炷香火在祭坛上燃得更旺，直至永恒。

跋

承蒙星海音乐学院新一届领导班子对科研的重视，值学院建院 60 周年之际，拨出专项基金资助教师科研成果的出版，本人的成果能添列其中，殊属意外之喜。多年来，岭南音乐一直是我所关注的一个重要领域，原本想做成几个系列，无奈自己功力与用力不逮，果不如愿。故仅停留在一部分学院派音乐家的访谈与某些专题研究上。假以时日，切记初心，当续夙愿。

美国一位著名音乐家来我国考察时语出惊人：21 世纪是中国音乐世纪，因为世界民间音乐资源被他们做尽了，但在中国没有。他认为中国的民歌种类比全世界的总和还多，说我们若不做，他们会来帮忙我们做。闻此言，心中五味杂陈。面对愈来愈西化的窘境，面对外来文化的冲击，我们该当何为？回答只能是：像这些音乐家那样，上不负先辈之俊伟，下不愧后世之绍接，努力传承和发展民族音乐文化，让这根龙脉绵延万世。

在我访谈过的十几位专家中，已有四位惜天不假年，乘鹤西去。缅怀他们对中国音乐，尤其是岭南音乐的传承与发展所做的贡献，我只能虔诚地祈祷：祝他们一路走好！

值拙著出版之际，首先要感谢学院出资襄助，使该著得以付梓面世；尤其要感谢各位名家的积极参入配合，乐意接受我的访谈，饶有兴致地与我对话，并使我分享他们灿烂的人生；还要感谢我的前辈，著名民族音乐学家冯明洋老先生，他不仅常常鼓励我对岭南音乐的研究，还以极大的热情为我作序。最后我要对人民音乐出版社编辑同志说：你们辛苦了，谢谢！

2017 年 5 月 28 日于广州白云山麓

甘尚时教授(右)与岭南画派代表人物关山月(左)合影

著名民族理论家冯光钰教授

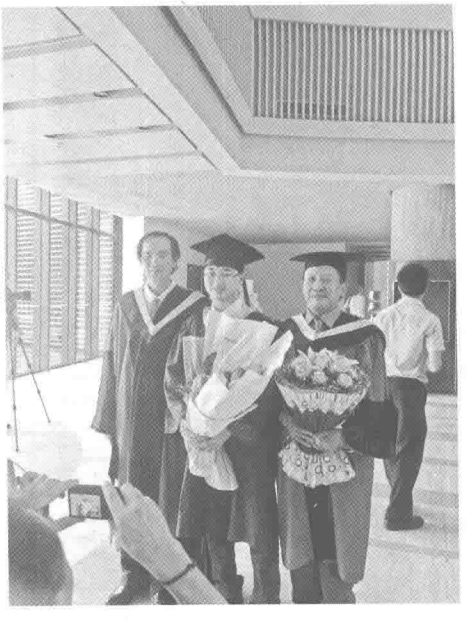
作者(左一)与冯光钰教授(右二)、客家音乐理论家温萍教授(左二)和客家古筝演奏家饶宁新教授(右一)合影

著名客家音乐理论家温萍教授(右)与夫人温秀清女士(左)合影

陈安华教授(右一)2014年获中国音协颁发“终身成就奖”照片

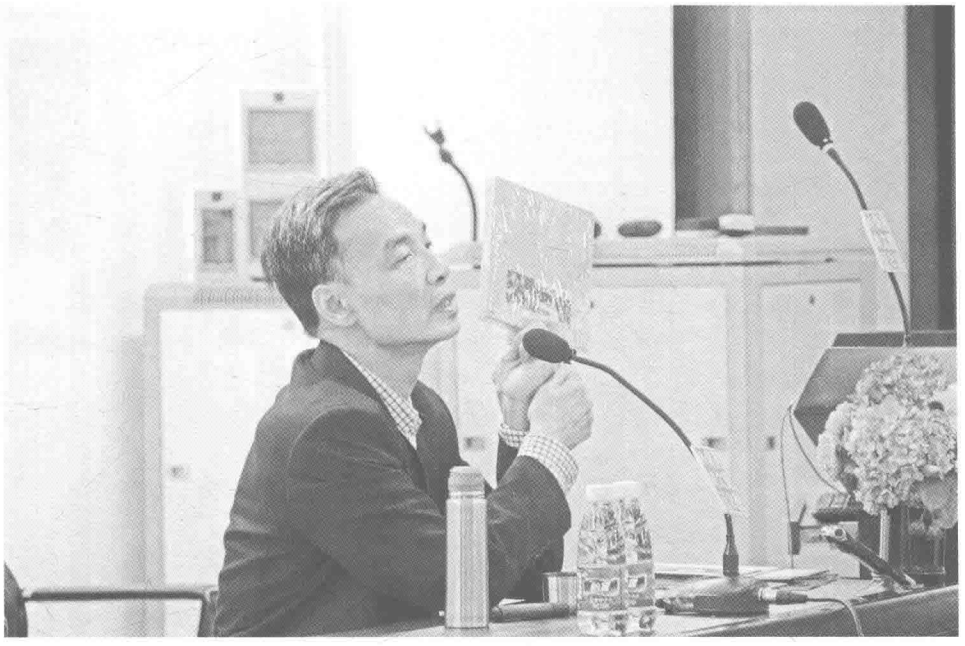
著名潮州音乐理论家陈天国教授(左一)与夫人苏妙箏(右一)和儿子陈宏(中)演奏潮乐

作者(右一)与罗小平教授夫妇(中)和冯长春(左一)教授合影



作者(右)与音乐史学家邓希路(左)和研究生(中)合影

作者(右)与著名民族音乐学家冯明洋教授(左)合影



著名高胡演奏家余其伟教授

作者(左)与著名作曲家曹光平教授(右)合影

著名广东音乐名家黄锦培教授(左三)生前在温哥华乐社留影

著名音乐理论家赵宋光教授(后左)及夫人史介绵女士(前左)与著名哲学家、美学家李泽厚教授(后右)和夫人马文君(前右)合影

作者(右)与著名古文字学家、书法家、古琴收藏家陈初生教授(左)合影

作者(左)与著名歌唱家、声乐教育家陈肖蓉教授(右)合影

书名
前言
目录
×üDò
??Dò
é??a ?§ê?·?ì?
oó??′ú?÷ò??¤??×?ò?à??¤á???ò?à
??a?a·??ó??′ó???×±è??′ó?§?1?¤°?
?×£¨Alan R?¤Thrasher£??ìêú
íò1?3¤?? ò?3¯·????a?a·?1?????
oú?Y×à?òóà???°?ìêú
áèè?×?µ? D?°2?′?ò?a?a·?1?????
oú?Y×à?ò?êéDê±?ìêú
ò??°?êìaòaê??±è¥1?×¢á???ò?à??
??¯?D???a?a·???×?ò?à?àí???ò·?1a
?ú?ìêú
á???ò?à?µ????¯ê?í??a?a·???×?ò
?à??§?ò·??÷?ó?ìêú
3±?Yò?à??D??µ?í??????a?a·?3±?
Yò?à??D?????ò3?ì ì1ú?¢????óY·ò??
????óúá???1?óY?§?éµ?11?¨?a?a·
?1?óY?Y×à?ò3?°2?a?ìêú
′ó?°?°?à?¤?D?à?¤oó?à?±µ??°D??
?·?ò?à??±?a?a·?×÷?ú?ò2ü1a???ìêú
é?????ó? ???òá?íü?a?aó?µ??£?·
?ìêúì?ò?à?µ?±??ê
è??£?ó£???µ?ò?êù?? ?÷?ó1??°2Y
??à¥3??a?a·??í?òò?à??D??×¨?ò???
??ìêú
?°??1úéùà??????±?a?a·?éùà??ìó
y?ò3?D¤èY?ìêú
???a ?§ê??à??
óYò?ó31?·? èê????°ùêà?a?a??è?
?tD??èéúó???1?óY?Y×à ·???
?°?òê?óú?í?????÷ò?òtò??§?é?±?
a?a???????à?§?ò?¢ò?à??§?ò????1a
?ìêúµ??ü?§?à?§ì??µ1?
?úía??DT µ?òµ?????a?a??????ò?

à??§?ò?TD????ì ê ú
ò?à?£o′ó?ì?Dμ?Dò?£?D?a?a???à1
???ò?à?
???ó?§£o?a?á ùtD?o£?°?D1úD?D?ò
?à??±μ???ê?
oó??′ú?÷ò?ó?1???ò?à?μ?′′D?ó?·
¢?1
oó??′úó??3??2é2è?·μ?éú′?ó?·¢?
1?a?aò??á±±2é2è?·?aày
1???ooà?μ????¯?·???a?a?úè?1úμ
ú?t?ì1???ooà??Dì??áé?μ?·¢??
3DD?ooà????e ?ùíDooà???é??a?a
?úè?1úμú?t?ì1???ooà??Dì??áé?μ?·
¢??
1??ùó?êé·¨?a?aD′?ú3?3?éú?ì êúê
é·¨D?????3?3?éúêé·¨?¯?·3?°????ê
à?ì3?°òì êy?±Dóì3?|???a?aìy???
??T?ì êúá?3?ò?à??áóD?D
?é?μá???3a′ó·??a?a???à?????T?
ì êú??á???·??é?è?ú?¯?·
2?′?D??é??ê?D????a?a??′?ó¯??á
???·????·£¨?toú?¢??oú×¨?-£?Dò
á???ò?à?μ?ê?í??°??é??±?a?a??ó
±ò??ì êú??á???ò?à?£o?á à??¢3±à??¢
ooà?μ????·Dò
óù?·à??? ò???′?á??a?a?àò|?t??
′óDí??×?D?ò?à???é??°?D1ú?·×é?ú
ò?éè?a??êà?????èμ?êó′°?a?a?áí
?á¤á¤?????èò?ê??·
ò????ú·??e?D?áê?μ???×?à??ê?a?
a?ò???Dμ??????à
°?
附录